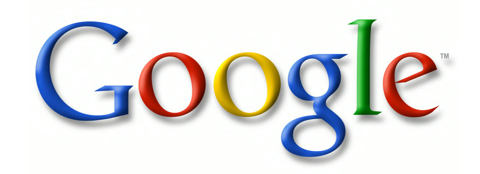
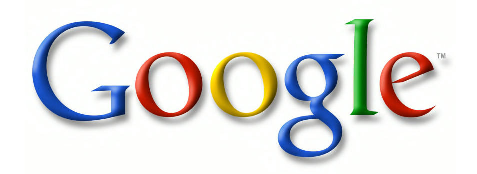
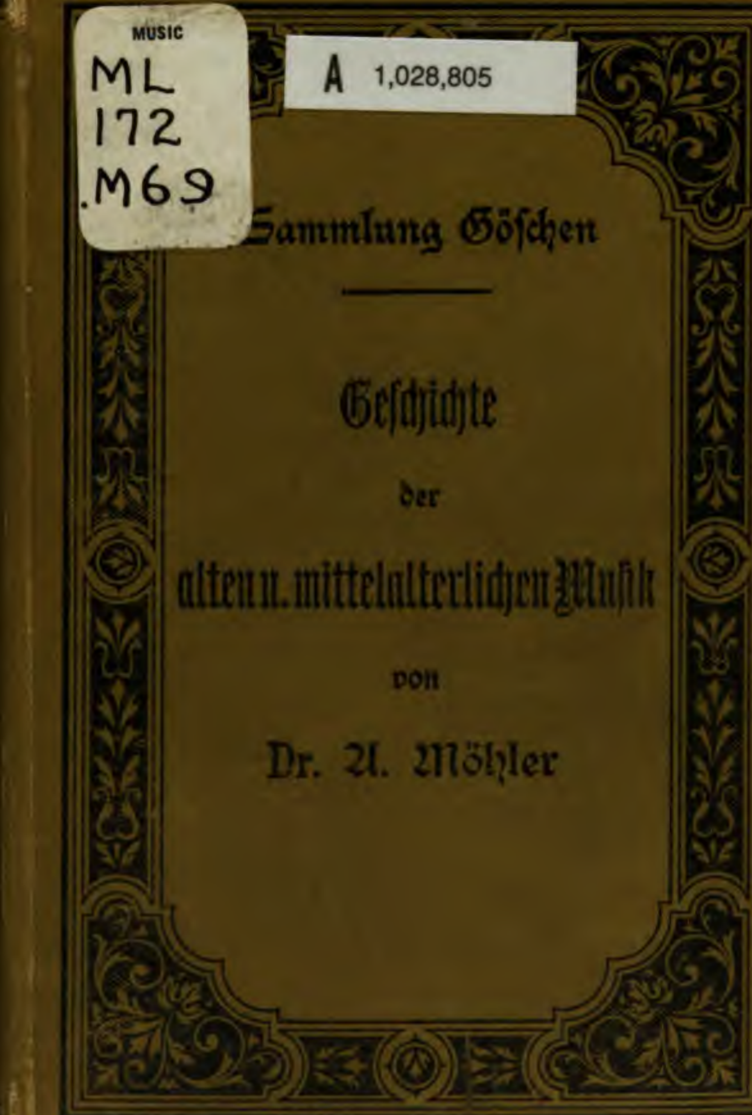
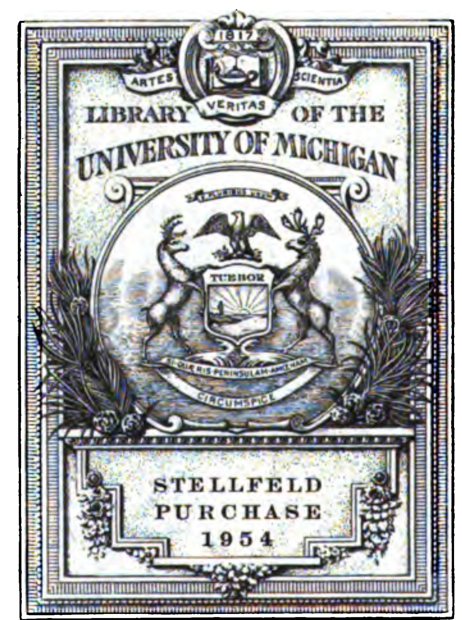

Google





MUSIC
ML
172
.M69
A 1,028,805
Sammlung Göschen
Geschichte
der
alten u. mittelalterlichen Musik
von
Dr. A. Möhler



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
STELLFELD
PURCHASE
1954

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

33 **Deutsche Geschichte** im Mittelalter von Dr. F. Kurze.

36 **Herder, Cid.** Herausg. von Dr. E. Naumann.

37 **Chemie, anorganische** von Dr. Jos. Klein.

38 **Chemie, organische** von Dr. Jos. Klein.

39 **Zeichenschule** mit 17 Tafeln in Ton-, Farben- und Golddruck und 135 Voll- und Textbildern von K. Kimmich.

40 **Deutsche Poetik** von Dr. K. Borinski.

41 **Geometrie** von Prof. Mahler. Mit 115 zweifarb. Fig.

42 **Urgeschichte der Menschheit** von Dr. M. Hörnes. Mit 48 Abbildgn.

43 **Geschichte des alten Morgenlandes** von Prof. Dr. Fr. Hommel. Mit 6 Bildern und 1 Karte.

44 **Die Pflanze,** ihr Bau u. ihr Leben v. Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbildungen.

45 **Römische Altertumskunde** von Dr. Leo Bloch. Mit 7 Vollbildern.

46 **Das Waltharilied** im Versmaße der Urschrift übersetzt u. erl. v. Prof. Dr. H. Althof.

47 **Arithmetik u. Algebra** von Prof. Dr. H. Schubert.

48 **Beispielsammlung zur „Arithmetik u. Algebra"** von Prof. Dr. H. Schubert.

49 **Griechische Geschichte** von Prof. Dr. H. Swoboda.

50 **Schulpraxis** von Schuldirektor R. Seyfert.

51 **Mathem. Formelsammlung** v. Prof. O. Bürklen. Mit 17 Fig.

52 **Römische Litteraturgeschichte** von Herm. Joachim.

53 **Niedere Analysis** von Dr. Benedikt Sporer. Mit 5 Fig.

54 **Meteorologie** von Dr. W. Trabert. Mit 49 Abbild. und 7 Tafeln.

55 **Das Fremdwort im Deutschen** von Dr. Rud. Kleinpaul.

56 **Dtsche. Kulturgeschichte** von Dr. Reinh. Günther.

57 **Perspektive** v. Hans Freyberger. Mit 88 Fig.

58 **Geometrisches Zeichnen** von Hugo Becker. Mit 282 Abb.

59 **Indogermanische Sprachwissenschaft** von Prof. Dr. R. Meringer.

60 **Tierkunde** v. Dr. Franz v. Wagner. Mit 78 Abbild.

61 **Deutsche Redelehre** von Hans Probst. Mit einer Tafel.

62 **Länderkunde v. Europa.** Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Von Professor Dr. Franz Heiderich.

63 **Länderkunde der außereurop. Erdteile.** Mit 11 Textkärtchen u. Profilen. V. Prof. Dr. Franz Heiderich.

64 **Kurzgefaßtes Deutsches Wörterbuch.** Von Dr. F. Detter.

65 **Analytische Geometrie** der Ebene von Prof. Dr. M. Simon. Mit 40 Fig.

66 **Russische Grammatik** von Dr. Erich Berneker.

67 **Russisches Lesebuch** von Dr. Erich Berneker.

68 **Russisches Gesprächbuch** von Dr. Erich Berneker.

69 **Englische Litteraturgeschichte** von Prof. Dr. Karl Weiser.

70 **Griechische Litteraturgeschichte** von Prof. Dr. Alfred Gercke.

Wendrul

Fortsetzung auf der vierten Vorsatzseite!

Sammlung Göschen



Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik

von

Dr. A. Möhler
in Tübingen

Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1900

Druck von Carl Rembold & Co. in Heilbronn.

Inhaltsverzeichnis.

Ein ausführliches Verzeichnis der Quellen und Litteratur zu diesem Kapitel und zum ersten Abschnitt findet sich in meiner Schrift über die griechische und altchristliche Musik, Rom-Freiburg 1896, S. VII—XXIII.

Litteratur.

Allgemeine Litteratur:

A. W. Ambros, Geschichte der Musik, 5 Bände, 3. Auflage, Leipzig 1881—93.

F. J. Fétis, Histoire générale de la musique, 5 Bände, Paris 1869—75.

J. N. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 2 Bände, Leipzig 1788—1801.

Zum I. Abschnitt:

William Jones, Ueber die Musik des Inder, deutsch von Dalberg, 1802

Kiesewetter, Die Musik der Araber, Leipzig 1842.

Fortlage, Das musikalische System der Griechen, Leipzig 1847.

Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847.

Westphal, Die Musik des griechischen Altertums, Leipzig 1883; sowie Roßbachs und Westphals verschiedene Werke über griechische Metrik, Rhythmik, Melopoiie ꝛc.

Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Gand 1875 und 1881, 2 Bände.

L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, Leipzig 1871, 3. Band.

H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, 5. Auflage, Braunschweig 1896.

Zum 1. Kapitel des II. Abschnitts.

Gerbert, De cantu et mus. sacra, St. Blasien 1774.

Gevaert, La melopée antique dans les chants de l'église latine, Gand 1895.

Paléographie musicale, Solesmes 1889 ff.

Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858.

Pothier, Les mélodies Grégoriennes, Tournay 1880.

Haberl, mag. choralis, Regensburg, 10. Auflage, 1893.

Kienle, Choralschule, 3. Auflage, Freiburg 1899.

P. Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien, Freiburg (Schweiz) 1895.

Brambach, Gregorianisch, Leipzig 1895 (und verschiedene Schriften zur mittelalterlichen Musikgeschichte).

Zum 2. Kapitel des II. Abschnitts.

Coussemaker, Histoire de l'harmonie du moyen-âge, Paris 1852.

G. Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie, Wien 1881.

H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878.

„ „ Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898.

Jacobsthal, Die chromatische Alteration, Berlin 1897.

Kiesewetter, Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs, Leipzig 1841.

„ Die Verdienste der Niederländer, Amsterdam 1829.

F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877.

Schneider, Das musikalische Lied, Leipzig 1863—65.

H. E. Schönbach, Die Anfänge des deutschen Minnesangs, Graz 1898.

E. Stilgebauer, Geschichte des Minnesangs, Weimar 1898.

H. Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenlieds, Hannover 1854.

Meister-Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Freiburg 1862 ff.

Koch, Geschichte des Kirchenliedes und des Kirchengesangs, Stuttgart 1866 bis 1877.

Schubiger, musikalische Spicilegien, Leipzig 1876.

Weitere Litteratur siehe in „Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte", zusammengestellt von Rob. Eitner, Leipzig 1891.

Einleitung.

So anziehend und unterhaltend die Erzählungen sind, mit denen die antiken Völker die Geburt der Musik, ihre wunderbare Kindheits- und Jugendgeschichte, ihre unmittelbaren Beziehungen zu Göttern und Göttinnen ausschmücken, so bleiben dieselben doch stets Mythen und Fabeln, die wohl manchem sinnigen Gedanken wie dem vom göttlichen Ursprung und den göttlichen Wirkungen dieser Kunst Ausdruck verleihen — denn alle antiken Völker hatten ihren Apollo und Orpheus — mit dem Bereich ihrer wirklichen Geschichte aber soviel wie nichts zu thun haben. Wir werden uns daher bei diesem Stadium unserer Kunst nicht lange aufhalten, denn mit mehr oder weniger gelehrten Fabeln ist uns auch hier nicht gedient, es sei nur bemerkt, daß alte Sagen bei den Chinesen, Indern, Assyriern, Babyloniern, Arabern und Aegyptern übereinstimmend die Musik als ein Geschenk der Gottheit bezeichnen, und daß sie dementsprechend ihre erste oder doch vorzügliche Verwendung eben beim Gottesdienste dieser Völker fand, ganz wie bei den Hebräern und Griechen. Am meisten aber würde uns interessieren, zu erfahren, welches nun

diese Musik gewesen sei, wie sie eigentlich beschaffen war, welche Vorstellung wir uns davon machen sollen. Wie weit diese Fragen Beantwortung finden können, möge uns ein kurzer Ueberblick darthun.

Vorausgeschickt sei nur noch, daß natürlich auch die uncivilisierten Völkerstämme, die Naturvölker, ihre Musik besaßen, wobei man sich freilich mit den primitivsten Aeußerungen dieser Kunst zufrieden geben muß. Eine Rolle spielt in diesem ersten Stadium namentlich das Tanzlied, worin sich die Künste gleichsam noch ungetrennt im Keime bei einander finden, um sich erst bei höherer Entwickelung als Poesie, Musik und Mimik zu scheiden, ganz ähnlich wie es ja auch für die bildenden Künste, Architektur, Skulptur und Malerei zutrifft.

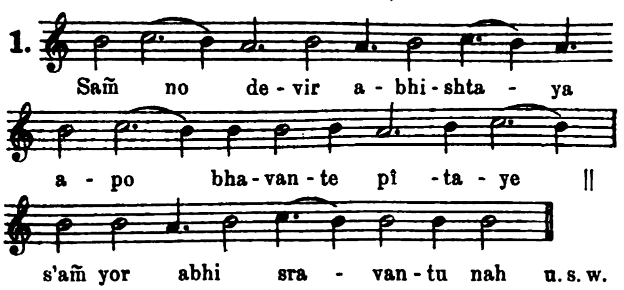
Was wir nun aber über die Beschaffenheit der Musik aller Völker des vorklassischen Altertums wissen, beruht meist auf späteren Nachrichten griechischer Schriftsteller und auf Vermutungen, die man auf Grund von Reiseberichten über die jetzige Musik dieser Völker auf den Zustand derselben im Altertum macht. Die meisten Angaben hierüber in unseren Musikgeschichten oder in Monographien, wie der über die indische Musik von William Jones, beruhen hierauf, und man hat hiezu insofern ein gewisses Recht, als man weiß, daß die meisten dieser Völker, vor allem die Chinesen, wie in anderen Einrichtungen so auch in der Musik mit großer Zähigkeit stets am Althergebrachten festhielten, einem strengen Konservatismus huldigten, so daß ihrer heutigen Musik die antike sehr ähnlich gewesen sein mag. Neben der schon erwähnten, allen alten Völkern ge-

meinsamen Sage vom göttlichen Ursprung der Musik kann ebenso als gemeinsames Merkmal dieser alten Kunst das Fehlen einer eigentlichen Harmonie im heutigen Sinne namhaft gemacht werden. Es waren im Grunde einstimmige gehobene Recitative und Melodien der menschlichen Stimme oder eines musikalischen Instrumentes, welche die Feier des heidnischen Gottesdienstes begleiteten oder bei verschiedenen andern Anlässen im weltlichen Liede erklangen. Notierungen solcher alter Melodien sind uns keine erhalten. Wohl besitzt die Kaiserliche Bibliothek in Peking 482 Bücher über Musik, wohl nennt der Missionar P. Amiot, dessen Mémoires (Paris 1776—1791) wir viele Nachrichten über die chinesische Musik verdanken, 69 musiktheoretische Werke als die vorzüglichsten; wie dagegen die altchinesische praktische Musik bei all diesem notorisch überaus regen Interesse für theoretische Musikspekulation sich ausgenommen habe, sagt uns niemand, die heutige Musik der Chinesen und Japanesen aber erscheint uns barbarisch und ungenießbar. Als altindische Musik dürfte hier am ehesten die Recitation des Atharva-Veda durch die professionellen indischen Recitatoren namhaft gemacht werden (vgl. als Probe hievon M. E. Nro. 1). Noch heute nämlich lernen die Brahmanen nie den Veda (die Vedas, Rig Veda, Sama Veda und Atharva Veda, sind altindische Bücher der liturgischen Gebete, Anrufungen, Hymnen u. s. w.) aus einer Handschrift, sondern nur aus dem Munde des Lehrers, halten die mündliche Ueberlieferung noch heute für so wichtig, daß sie die Existenz des Veda nur im Munde der Brahmanen zugeben. Die mündliche noch heute bestehende

Ueberlieferung verbürgt also das hohe Alter dieser Recitationsweise (Vgl. Fleischer, Neumenstudien I. S. 51). Bezüglich der Musik des alten Aegyptens sowie der vorderasiatischen Völkerstämme muß die For-

Nro. 1.

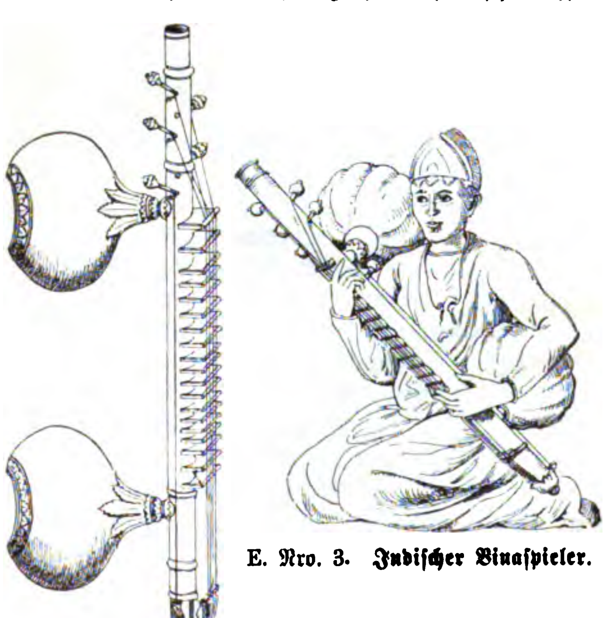
Recitation aus dem Atharva-Veda (O. Fleischer, Neumenstudien I. S. 51).



schung sich ebenfalls noch mit einem „ignoramus“ bescheiden; die Musik scheint bei diesen Völkern mehr oder weniger den Zweck verfolgt zu haben, Sinne und Nerven zu berauschen und den Lüsten der Herrscher zu schmeicheln, an eine edle, selbständige Kunstübung ist also hier schwerlich zu denken (die arabische und persische Musik hat erst im Mittelalter eine eigene Entwickelung zu verzeichnen und zählt vom 8.—14. Jahrhundert verschiedene Musiktheoretiker). Leider bleiben wir auch bezüglich der hebräischen Musik ohne greifbare Resultate. In all den Berichten und Andeutungen des Buches der Bücher über den Musikbetrieb des auserwählten Volkes ist uns über die Gestalt der alten Melodien selbst gar nichts überliefert, und wir sind rein

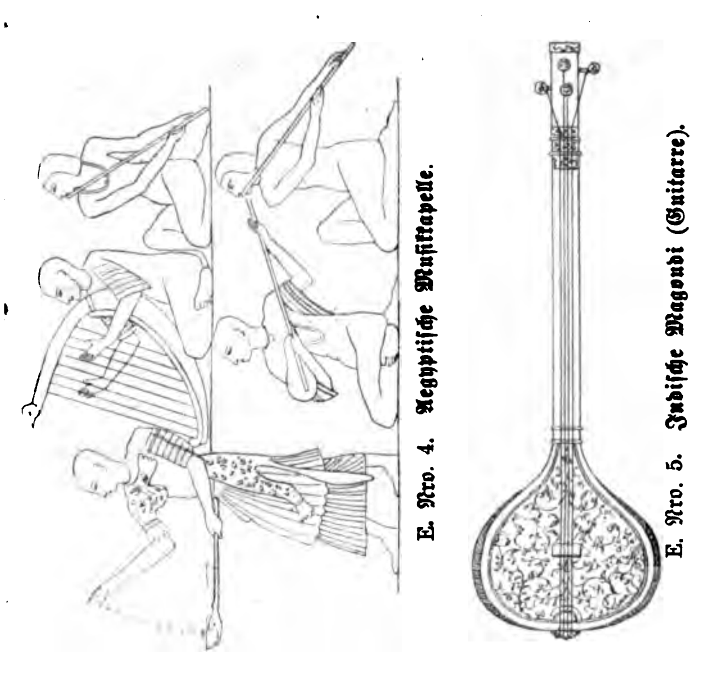
auf Vermutungen angewiesen; die Annahme einer Beziehung zwischen altchristlicher und hebräischer Musik liegt nahe, aber wie weit in den späteren christlichen Tönen und Melodien die der alten Synagoge sich wiederfinden, bleibt dahingestellt. — Was man demnach im allgemeinen sagen kann, ist das eine, daß die Musik bei all diesen Völkern in hohen Ehren stand, daß sie sich eifriger Pflege erfreute, und daß sie bei einigen dieser Völker, was namentlich die theoretische Musikspekulation betrifft, einen verhältnismäßig hohen Grad der Ausbildung erlangt hatte. Wir haben aber fast keine Anhaltspunkte gefunden, aus denen wir Sicheres über die theoretischen Principien und über den Charakter der Musik dieser Völker schließen könnten. Vor voreiligen Induktionsschlüssen aus der sonstigen hohen socialen oder intellektuellen Bildung eines Volkes oder aus der hohen Entwickelung der übrigen Künste auf die Entwickelung und Beschaffenheit der Musik, wie sie oft versucht werden, kann man nur warnen; eine positive Förderung erfährt unsere Frage dadurch keineswegs. Auch die vergleichende Völkerkunde und Sprachwissenschaft bringen uns vorläufig keinen Fortschritt, denn die Musik wird sich zwar dem Volksgeiste anpassen und durch diesen ihre eigentümliche Gestalt erhalten, aber sie kann, wie thatsächlich vielfach, von außen importiert sein. Alles, was man nach Fr. Aug. Gevaert, der in seiner zweibändigen Histoire et théorie de la musique de l'antiquité die Musikgeschichte dieser alten Völker auf kaum 4 Seiten behandelt, über die eigentlichen Anfänge unserer Kunst bei fast allen diesen Völkern mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten kann, wäre

dies: Die eigentliche musikalische Kunst beginnt mit der regelmäßigen Pflege der Saiteninstrumente (vgl. die verschiedenen alten Formen solcher Instrumente in Einlage Nro. 2—5, sowie Nro. 11, 29 u. 39), durch sie kam man auf die Entdeckung der drei primitivsten und seit den ältesten Zeiten bekannten Intervalle der Oktave, Quint und Quart. Eben durch eine harmonische Fortschreitung in Quinten und Quarten wäre dann auch das ursprüngliche musikalische System



E. Nro. 3. **Indischer Vinaspieler.**

E. Nro. 2. **Indische Vina.**



E. Nro. 4. Aegyptische Musikkapelle.

E. Nro. 5. Indische Magondi (Guitarre).

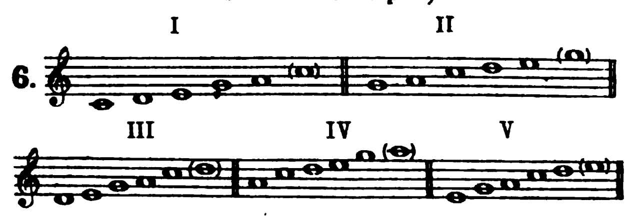
entstanden, und man bekäme im Anschluß hieran die besonders auch in der Musik der Chinesen erwähnte Fünftonleiter in 5 verschiedenen Oktaven, wobei der Halbton und Triton wie die Umkehrung dieser beiden Intervalle, die große Septime und die verminderte Quinte, ausgeschlossen bleiben (vgl. M. E. Nro. 6). Und zwar würde sich diese Fünftonleiter nicht bloß bei den Chinesen und Gälen, wie man längst annahm, sondern ganz allgemein in der Musik aller Völker vorfinden, in Afrika,

Amerika, Australien, in der griechisch-römischen wie in der skandinavischen und slavischen Musik.

Mag man nun auch in dieser Erscheinung die Manifestation eines allgemeinen, in der physiologischen Organisation des Menschen grundgelegten Gesetzes erblicken, was wir damit erreicht haben, genügt noch lange nicht, um nun eine Geschichte der Musik darauf zu bauen.

Nro. 6.

Die 5 ältesten Tonleitern (Gevaert, histoire et th. de la mus. de l'ant. I. p. 4).



Hiezu bedarf es einer *praktischen* und *theoretischen Musiklitteratur*, und eine solche haben uns, wenn wir von der der Chinesen und Inder absehen, weil sie uns noch viel zu wenig zugänglich gemacht ist, vor allem die *Griechen* und ihre Schüler, die *Römer*, hinterlassen. Mit der Geschichte ihrer Musik betreten wir erst festes Land, und sie gewinnt für uns um so größere Bedeutung, als an sie gerade der altchristliche Gesang und mit ihm die ganze abendländische Musik anknüpft. Damit mag es gerechtfertigt erscheinen, daß wir eigentlich mit ihr die Musikgeschichte des Altertums beginnen.

I. Abschnitt.

Die Musik der alten Griechen und Römer.

§ 1. Kurzer Ueberblick über die griechische und griechisch-römische Musiklitteratur.

Wie die Juden das specifisch religiöse Volk des Altertums sind, so hat man die Griechen das einzig ästhetische Volk, die eigentlichen Humanisten und Künstler der alten Welt genannt. Daß sie dieses Lob verdienen, unterliegt mit Hinsicht auf die bildenden Künste, vor allem Architektur und Plastik, keinem Zweifel; daß auch die Tonkunst sich einer außerordentlich liebevollen und eigentlich zum erstenmal künstlerischen Pflege bei den Hellenen erfreute, zeigte stets ihre reiche theoretische Musiklitteratur und wird neuerdings immer mehr bestätigt durch die wertvollen musikalischen Funde der letzten Decennien, wodurch die bisher bekannte etwas ärmliche praktische Musiklitteratur der Griechen eine nicht zu unterschätzende Bereicherung erfahren hat. Es ist zu wünschen und zu hoffen, daß die neuentdeckten Papyrusschätze wie die Ausgrabungen noch reiche Ausbeute auch in dieser Richtung gewähren werden.

Auch für den Nichtfachmann muß es von Interesse sein, die Quellen kennen zu lernen, aus denen uns eigentlich zum erstenmal sichere Kunde über unsere Kunst zufließt, eine antike Musiklitteratur kennen

zu lernen, die uns nicht nur fast allein unter allen Musiklitteraturen des Altertums zugänglich, sondern auch vom tiefgreifendsten Einfluß wurde auf den gesamten Musikbetrieb des Abendlandes.

Was nun zunächst die theoretisch-musikgeschichtliche Litteratur anbelangt, so sind an griechisch geschriebenen Werken vor allem zu nennen: verschiedene Schriften Platos und Aristoteles', in welchen vorübergehend von Musik die Rede ist; die Pseudoaristotelischen Probleme, die harmonischen und rhythmischen Elemente des Aristoxenus, eines Schülers des Aristoteles, die Schriften des Euclid, Philodemus und Didymus über Musik; hauptsächlich geschichtlichen Inhalts ist das Schriftchen Plutarchs resp. Pseudo-Plutarchs „über die Musik", das der um die Erforschung der griechischen Musik hochverdiente Rudolph Westphal zugleich mit deutscher Uebersetzung neu herausgab; außerdem handeln noch Aristides Quintilianus, Claudius Ptolemaeus, Julius Pollux, Alypius, Nicomachus, Cleonides, Bacchius und Gaudentius, Theo von Smyrna, Athenaeus und Jamblichus in eigenen Werken oder vorübergehend über Musik; die wichtigsten dieser Schriften hat im 17. Jahrhundert M. Meibom und neuerdings K. Jan herausgegeben; zum Schluß seien hier auch die beiden Byzantiner Michael Psellus und Manuel Bryennius, sowie ein von Fr. Bellermann edierter Anonymus erwähnt.
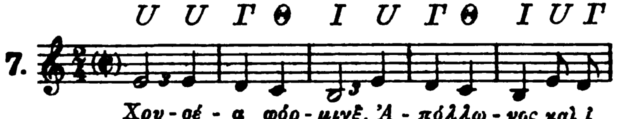
Von lateinischen Schriftstellern verdient vor allem Boëthius mit seinen 5 Büchern über Musik genannt zu werden; andere wie z. B. Vitruvius und Mar-
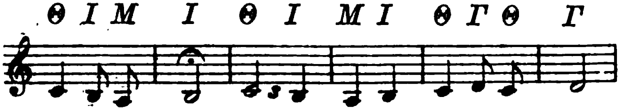
tianus Capella verbreiten sich nur gelegentlich in einzelnen Kapiteln über unsere Materie.
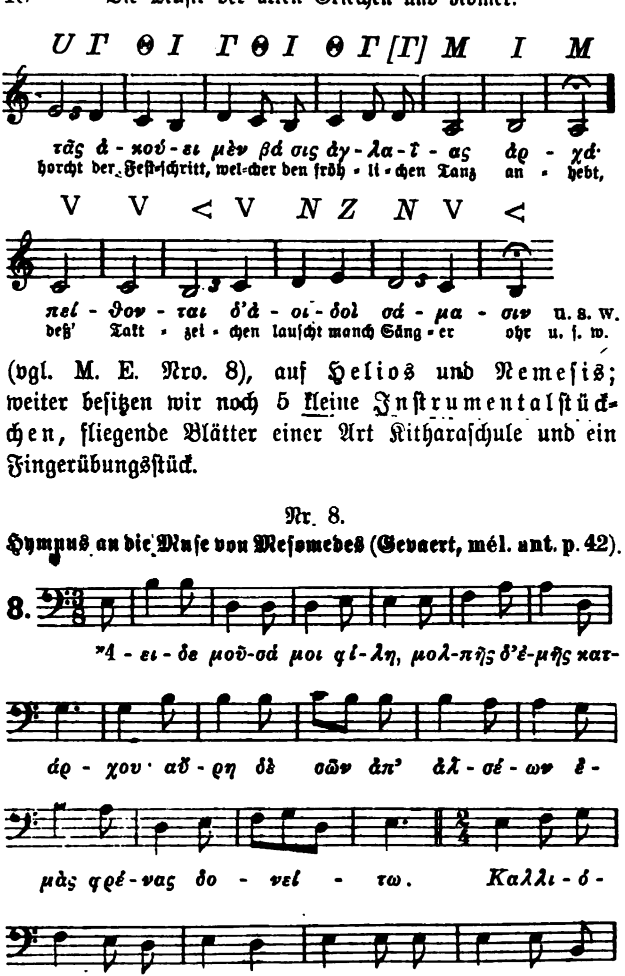
Die bisher bekannten griechischen Musikreste sind folgende: während ein homerischer Hymnus an Demeter in der dorischen Tonart von höchst zweifelhafter Authenticität ist, stellt sich die Echtheit der uns von dem Jesuiten Athanasius Kircher in seiner Musurgia universalis überlieferten Melodie zu einer Halbstrophe der ersten pythischen Ode von Pindar als immer glaubwürdiger heraus; die rhythmische Struktur und Melodieführung ist derart, daß kaum an eine Fälschung und Erfindung eines Jesuiten des 17. Jahrhunderts geglaubt werden kann, vielmehr läßt sich die Melodie ganz wohl als von Pindar selbst stammend, der hier nach antikem Brauch als Dichterkomponist (*ποιητής*) auftritt, ansprechen (vgl. M. E. Nro. 7). Sodann haben wir von dem Kitharoden Mesomedes, einem Freunde Hadrians (117—138), drei Hymnen: auf die Muse

Nr. 7.

Aus der 1. pyth. Ode von Pindar (griechische und moderne Partitur aus Gevaert l. c. p. 450 und mél. ant. p. 48).
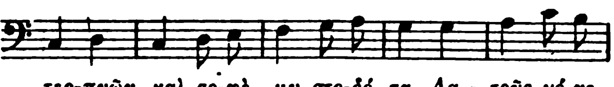




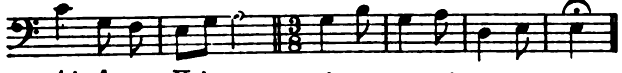


(vgl. M. E. Nro. 8), auf Helios und Nemesis; weiter besitzen wir noch 5 kleine Instrumentalstückchen, fliegende Blätter einer Art Kitharaschule und ein Fingerübungsstück.

Nr. 8.

Hymnus an die Muse von Mesomedes (Gevaert, mél. ant. p. 42).





Im Jahre 1883 wurde ein bei Tralles in Kleinasien auf dem Epitaphium eines gewissen Seikilos
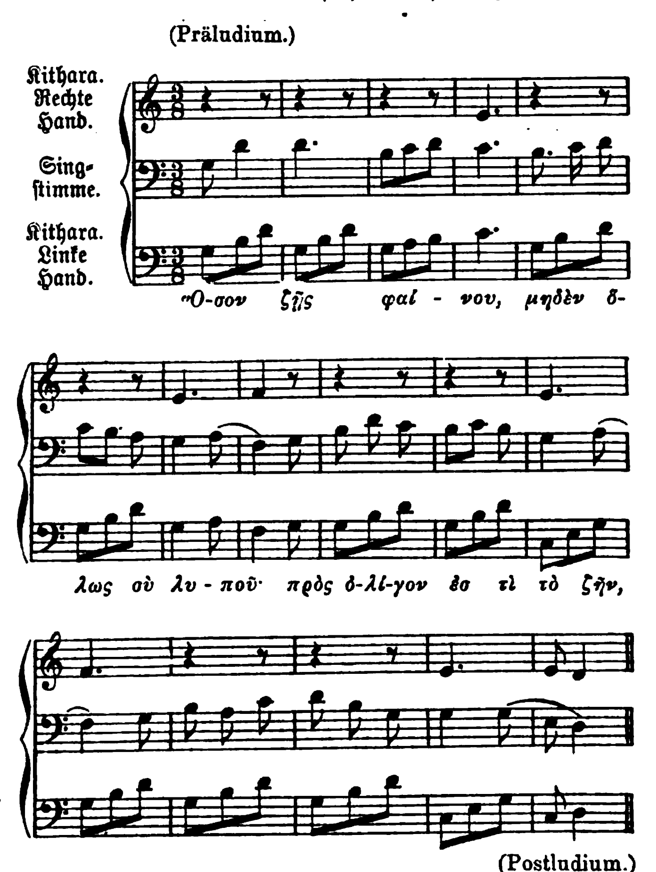
ΟΣΟΝΖΗΣΦΑΙΝΟΥ
ΜΗΔΕΝΟΛΩΣΣΥ
ΛΥΠΟΥΠΡΟΣΟΛΙ
ΓΟΝΕΣΤΙΤΟΖΗΝ
ΤΟΤΕΛΟΣΟΧΡΟ
ΝΟΣΑΠΑΙΤΕΙ

M. E. Nro. 9.

Originalpartitur zum Seikiloslied (aus Philologus 1893, LII. 1, S. 160 mit freundlicher Genehmigung der Dietrich'schen Verlagshandlung in Leipzig).

Nro. 10.

Das Seikiloslied mit versuchter Kitharabegleitung.



aufgefundenes Skolion (Gesellschaftslied) zum erstenmal veröffentlicht und im Jahre 1891 von O. Crusius in rhythmischer und musikalischer Hinsicht zuerst analysiert; wir geben in M. E. Nro. 9 ein Stück der Originalpartitur und in Nro. 10 die Uebertragung derselben in unsere Notenschrift mit mutmaßlicher Instrumentalbegleitung.

Gehören die angeführten Gesänge und Melodien ausschließlich dem diatonischen Tongeschlechte an, so sind die ebenfalls neu aufgefundenen Fragmente zweier delphischer Hymnen und eines Chorliebs aus Orestes von Euripides Beispiele für das chromatische und enharmonische Tongeschlecht, von dem weiter unten die Rede sein wird.

Dieser kurze Ueberblick über die griechische Musiklitteratur läßt uns keinen Zweifel, daß wir es hier mit greifbarem musikalischem Material zu thun haben und daß schon hiedurch die griechische Musik ein Recht darauf gewinnt, eingehender behandelt zu werden.

§ 2. Kurzer Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung der griechischen und griechisch-römischen Musik.

Ein Blick auf das obige Litteraturverzeichnis belehrt uns, daß es jetzt möglich sein muß, einen befriedigenden Einblick in die griechische Musik zu gewinnen. Das war vor Decennien noch nicht so; selbst die größte Musikgeschichte von Wilh. Ambros blieb uns diesen tiefern Eindruck schuldig und der schon erwähnte Rud. Westphal macht genanntem Verfasser noch im Jahre 1865 den harten Vorwurf: „Er (Ambros) läßt seine frischgeschriebenen Bemerkungen über antike

Kultur, Religion und Verfassung, antike Poesie und antikes Volksleben an Stelle griechischer Musik gelten, von der in seinem Buche so wenig als möglich zu lesen ist. Da lobe ich mir die griechische Musikgeschichte von Weitzmann, der von Musik gar nichts sagt."

Daß der griechische Mythus sich gerade auf musikalischem Gebiete breit entfaltete, liegt auf der Hand. Wenn er aber auch viel Anmutiges zu plaudern weiß, so kann uns das doch nicht bewegen, ihm hier weiter Gehör zu schenken mit seinen Fabeln vom göttlichen Ursprung und den wundersamen Wirkungen der Musik, mit seinen sagenhaften Schilderungen von Orpheus, Linus, Musaeus, Eumolpos, Amphion und wie sie alle heißen.

Bei den Griechen war Musik der Inbegriff der gesamten Entwicklung des geistigen Lebens nach den Gesetzen der göttlichen Natur, mit allen edlen Bestrebungen des Geistes steht sie im engen Zusammenhang, sie verschwistert sich mit allen Künsten und Wissenschaften, mit Mathematik und Astronomie, Rhetorik, Poesie und Philosophie; die Pythagoräer nennen die Musik selbst Philosophie und Sokrates die letztere wieder die höchste Musik. — Deshalb gewann und bewahrte auch die Musik im engeren Sinn, die Tonkunst, bei den Griechen eine ganz ausnehmende, centrale Stellung und Bedeutung. Mit allen möglichen Verhältnissen des griechischen Volkslebens war die Musik aufs innigste verbunden: bei den berühmten nationalen Festspielen, den olympischen, den pythischen, bei denen einst der berühmte Flötenspieler Sakadas mit seinem *νόμος Πύθιος* (Schilderung von Apollos

Drachenkampf) den Sieg davontrug, den nemeischen Spielen, und den Panathenäen zu Athen, denen später Pericles eine eigene Stätte, das Odeon, gründete; bei festlichen Aufzügen, bei den Götteropfern, Jubel-, Sieges- und Totenfeiern, bei fröhlichem Mahl und Trinkgelage behauptet die Musik ihren Ehrenplatz; zu Lust und Schmerz ertönen ihre Weisen, Hochzeitsfeier wie Totenklage erhalten durch sie ihre Weihe, von der Wiege bis zum Grabe begleitet den Griechen die Muse der Töne. So finden wir denn seit den ältesten Zeiten in Hellas die wehmütige Linosklage, die Siegeslieder (Päane) zu Ehren Apollos, des Gottes der Musik, das fröhliche Weinernte- und Hochzeitslied, das Hyporchem oder Tanzlied, alle Arten von Arbeitsliedern, wie Schnitter-, Spinn-, Hirten-, Ruder- und Müllerlieder; zu den Wiegen- und Spielliedern, den Bettel- und Schwalbenliedern fehlten auch die Trinklieder (*σκόλια*) nicht, von welch letzteren uns ja im schon erwähnten Seikiloslied eine hübsche Probe aus späterer Zeit hinterlassen ist.

Wie diese Lieder der archaischen Periode, die vielfach bei Homer genannt werden, im einzelnen namentlich nach der musikalischen Seite hin konstruiert waren, darüber sind wir leider ganz ohne Anhaltspunkte. Wir dürfen aber annehmen, daß es wenigstens zu einem guten Teil mehr oder weniger gehobene Recitative waren, ähnlich wie die homerischen Rhapsoden auch später noch ihre Deklamationen vortrugen oder vorsangen, und auch die sogen. *νόμοι* des alten Terpander und Olympos werden darüber nicht weit hinausgegangen sein.

Diese *νόμοι* waren, wie es scheint, feststehende Lied-

weisen zu den alten Kulthymnen resp. diese Kulthymnen selbst mit ihrem eigenen, feststehenden poetischen Bau. Terpander, Vorstand der dorischen Sängerschule, gab nach der Ueberlieferung in Sparta der Begleitung zur festlichen Darstellung des Nomos eine feste Form und ward so Begründer der sogen. ersten musischen Katastasis der spartanischen Musik. Terpander verwandte zur Begleitung vor allem die Kithara und gilt so als Begründer des kitharodischen Nomos, wie der Tegeate Klonas, das Haupt der Peloponesischen Aulodenschule, als der Begründer des aulodischen Nomos, d. h. er begleitete den Nomos nicht mit der Kithara wie Terpander, sondern mit der Flöte (*αὐλός*). Gerade das Flötenspiel aber soll ausländischen Ursprungs sein und zwar wird die Einführung desselben mit den wahrscheinlich typisch-mythischen Namen eines älteren und jüngeren Olympos in Zusammenhang gebracht, welche aus Kleinasien in Griechenland eingewandert und von dorther, wo sie beim orgiastischen Dionysoskult längst heimisch waren, die Blasinstrumente mitgebracht haben. An Saiteninstrumenten finden wir schon in frühester Zeit die Lyra (*λύρα, φόρμιγξ, κίθαρις*) und die vollkommenere aber auch schwerer zu behandelnde Kithara (*κίθαρα*), deren Erfindung dem Apollo zugeschrieben und welche das eigentliche griechische Nationalinstrument wurde (vgl. E. Nro. 11).

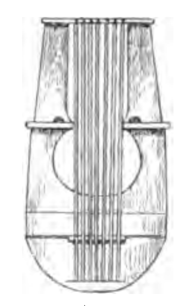
Diese Kompositionen der Nomoi waren zweifellos von großer Würde und Einfachheit, und Plutarch, der in seinem Schriftchen „*περὶ τῆς μουσικῆς*" aus sehr alten Quellen zu schöpfen scheint, ist voll Anerkennung für diese altehrwürdigen Weisen; er führt das Urteil eines

älteren Musikkritikers (vielleicht des Aristoxenus) an, dem noch „olympische“ Kompositionen vorgelegen sein müssen: „Nicht aus Unkenntnis ist es geschehen, daß Olympus und Terpander und ihre Schule der Vieltönigkeit und Mannigfaltigkeit sich enthielten; das bezeugen Olympus' und Terpanders Kompositionen und aller derer, die in ihrem Stile komponierten. In

E. Nro. 11.



Griechische Lyra.

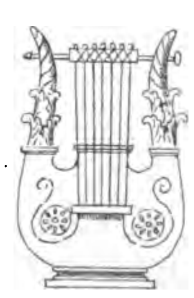


Griechische Kithara.

Griechische Kithara.



Plektron.



Griechische Lyra.

weisen zu den alten Kulthymnen resp. diese Kulthymnen selbst mit ihrem eigenen, feststehenden poetischen Bau. Terpander, Vorstand der dorischen Sängerschule, gab nach der Ueberlieferung in Sparta der Begleitung zur festlichen Darstellung des Nomos eine feste Form und ward so Begründer der sogen. ersten musischen Katastasis der spartanischen Musik. Terpander verwandte zur Begleitung vor allem die Kithara und gilt so als Begründer des kitharodischen Nomos, wie der Tegeate Klonas, das Haupt der Peloponesischen Aulodenschule, als der Begründer des aulodischen Nomos, d. h. er begleitete den Nomos nicht mit der Kithara wie Terpander, sondern mit der Flöte (*αὐλός*). Gerade das Flötenspiel aber soll ausländischen Ursprungs sein und zwar wird die Einführung desselben mit den wahrscheinlich typisch-mythischen Namen eines älteren und jüngeren Olympos in Zusammenhang gebracht, welche aus Kleinasien in Griechenland eingewandert und von dorther, wo sie beim orgiastischen Dionysoskult längst heimisch waren, die Blasinstrumente mitgebracht haben. An Saiteninstrumenten finden wir schon in frühester Zeit die Lyra (*λύρα, φόρμιγξ, κίθαρις*) und die vollkommenere aber auch schwerer zu behandelnde Kithara (*κίθαρα*), deren Erfindung dem Apollo zugeschrieben und welche das eigentliche griechische Nationalinstrument wurde (vgl. E. Nro. 11).

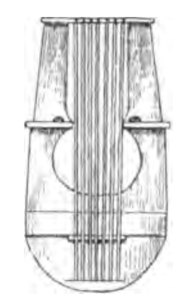
Diese Kompositionen der Nomoi waren zweifellos von großer Würde und Einfachheit, und Plutarch, der in seinem Schriftchen „*περὶ τῆς μουσικῆς*“ aus sehr alten Quellen zu schöpfen scheint, ist voll Anerkennung für diese altehrwürdigen Weisen; er führt das Urteil eines

älteren Musikkritikers (vielleicht des Aristoxenus) an, dem noch „olympische“ Kompositionen vorgelegen sein müssen: „Nicht aus Unkenntnis ist es geschehen, daß Olympus und Terpander und ihre Schule der Vieltönigkeit und Mannigfaltigkeit sich enthielten; das bezeugen Olympus' und Terpanders Kompositionen und aller derer, die in ihrem Stile komponierten. In

E. Nro. 11.



Griechische Lyra.

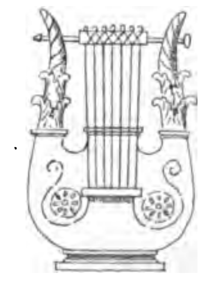


Griechische Kithara.

Griechische Kithara.



Plektron.



Griechische Lyra.

ihrer Beschränkung auf wenig Töne und in dieser Einfachheit treten sie vor den mannigfaltigen und vieltönigen Kompositionen so bedeutend hervor, daß niemand den Stil des Olympus nachahmen kann, wohl aber diejenigen hinter ihm zurückstehen, welche sich in der Vieltönigkeit und Vielförmigkeit bewegen"; „diese Manier der neueren Zeit steht trotz des Aufwandes eines größeren Fonds von Kunstmitteln hinter den die Melodie oft auf nur fünf Töne beschränkenden Kompositionen zurück; die Art und Weise, wie bei einem so beschränkten Tonumfang die Melodie ausgeführt ist, kann in unseren Tagen geradezu niemand erreichen, auch wenn er absichtlich archaisieren wollte."

Erwähnen wir außer den Genannten noch Thaletas von Kreta, den Sänger der Hyporcheme, Pyrrhyche und Päane, dem auch ein auf Kreta gebrauchtes, uraltes religiöses Liederbuch zugeeignet wird; Archilochus von Paros, dem alten Sitze des Demeterkultus, der den Jambus (wenn wir von dem alten Heldengedicht „Margites" absehen) und damit den $^{3}/_{8}$-Takt, und die Parakataloge, eine Art melodramatischen Vortrags, sowie die epodische Strophenform einführte. Fr. Nietzsche in der „Geburt der Tragödie" sagt von ihm: „In der Dichtung des Volkslieds sehen wir die Sprache auf das Stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen: deshalb beginnt mit Archilochus eine neue Welt der Poesie, die der homerischen (epischen) in ihrem tiefsten Grunde widerspricht;" kurz vorher sagt er nämlich über das Volkslied: „Die Melodie ist das Erste und Allgemeine, das deshalb auch mehrere Objektivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden kann...

Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von neuem; nichts anderes will uns die Strophenform des Volksliedes sagen: welches Phänomen ich immer mit Erstaunen betrachtet habe, bis ich endlich diese Erklärung fand."

Neben Archilochus nennen wir ferner die Jambographen Simonides von Amorgos und Hipponax aus Ephesus; sodann Alkman und Stesichorus, die eigentlichen Begründer der dorischen Chorlyrik, des Chorgesangs im Unterschied zur ältesten Zeit, wo der Vortrag, wie es scheint, in den Händen des Einzelsängers lag, während die Menge nur beim Refrain einstimmte; Alkman dichtete u. a. Chortanzlieder für Jungfrauen (Parthenien); den berühmten Epigrammensänger Simonides aus Julis auf Keos und seinen Schüler Bacchylides; den gefeierten Dichter und Sänger der olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen Siegesgesänge, der schon im Altertum zu einem Liederkreis zusammengestellten Epinikien, den Schüler des Lasos von Hermione und der Dichterinnen Myrtis und Korinna: Pindar aus Theben; den ebengenannten Dithyrambiker Lasos von Hermione, der das Hauptgewicht auf den musikalischen Teil legte und geradezu als Begründer der musikalischen Theorie im engeren Sinne gilt; die anapästischen Embaterien (Schlachtgesänge) des Tyrtäus; dann die reiche und metrisch-rhythmisch so vielgestaltige äolische Lyrik mit ihren Logaöden, einer Mischung von jamb., trochäischen und daktylischen Taktformen; und zumal das liebliche Lesbische Volkslied mit seinen Hauptvertretern Alkäus aus Mytilene auf Lesbos und

der gefeiertsten antiken Sängerin Sappho aus Eresos auf Lesbos; und endlich noch die jonische Melik in ihrem Hauptvertreter, dem bekannten Dichter der Wein- und Liebeslieder Anakreon aus Teos, in dessen Versen der leichthingleitende Jonicus seine Rolle spielt, besonders der jonische Tetrameter, das im späteren römischen Septenar und bis heute in der Neapolitanischen Tarantella, im römischen Saltarello und in unserem „Walzertanz" fortlebende leichtbeschwingte Tempo: ◡◡-- ◡◡--◡◡--◡◡-; dieser Vers kam mit leichter Umbildung, nämlich Anaklasis oder Synkope und Auflösung einer Länge in 2 Kürzen zur Feier der Göttermutter Kybele auch noch später bei den Römern gerne in Anwendung: ◡◡¯◡́-◡--/◡◡-◡́◡◡◡-; man hatte für diesen Vers auch den Namen Galliamben, eigentlich = Jamben der Priester der Kybele, und man glaubt in diesem Rhythmus wirklich den Paukenwirbel zu hören, den diese Priester bei ihren fanatischen Umzügen aufführten.

Damit sind wir aus der archaischen Periode schon in die klassische gekommen; wir haben bereits den reichen Formenschatz der griechischen Metrik und Rhythmik, die herrlichsten Blüten dieser Poesie, die selbst wieder ganz Musik war, die in ihrer Metrik nicht nur die Rhythmik einschloß, sondern auch von einer musikalischen Melodie, von Flöte, Lyra und Kithara, von Magadis und Pektis begleitet war, gestreift; diese Formen sind es, die dann die griechische Tragödie in sich aufnahm, um endlich das feinste und großartigste Produkt griechischen Lebens, Dichtens und Singens darzustellen, das der Nachwelt jederzeit Bewunderung abnötigte und sie zur Nachahmung einlud.

Die größten Tragiker und Dichterkomponisten (ποιητής) Griechenlands, Aeschylus, Sophokles und Euripides, stehen im Mittelpunkt dieser klassischen Periode der griechischen Musik im 5. Jahrhundert. Alle bisherigen Elemente: Chorgesang, Monodie (Sologesang), Poesie und Orchestik vereinigt die neue Schöpfung der Tragödie in sich zu gemeinsamer Wirkung. Sie galt dem Hellenen als Gottesdienst. „Das Höchste und Heiligste," sagt H. A. Köstlin, „was dem griechischen Bewußtsein sich aufdrängen konnte, bildet den Gegenstand der Tragödie: das große Welt- und Schicksalsrätsel, welches die griechische Religion ungelöst ließ, vor dem die griechische Philosophie zuletzt Halt machen mußte, und über welches auch die Mysterien den ersehnten Aufschluß nicht geben konnten." Die Gesänge der Tragödie teilten sich in gehobene Recitative, Monodien und Chorgesang; dem tragischen Chor, der gewöhnlich in der Orchestra bisweilen auch auf der Scene aufgestellt war, fiel die Aufgabe zu, durch seinen Gesang (Parodos, Stasimon und Exodos) das Drama in Akte zu sondern, da dies nicht wie bei uns durch Verdeckung der Bühne durch den Vorhang geschah; Fr. Nietzsche behauptet a. a. O. geradezu, „daß die Tragödie aus dem tragischen Chor entstanden ist, und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war". Während die strophisch gebauten Chorgesänge eine bestimmte Melodie voraussetzen, auf welche der Text komponiert wurde (die Melodie ist das „Erste und Allgemeine", sagt Nietzsche, und wiederum: „das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen. Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich"), wird wohl bei allen kommatischen

Stücken, die Zeilen von verschiedener Länge und ungleichem Bau zeigen, die Melodie speciell zum Text komponiert sein, bei ihnen galt es, die in der Poesie enthaltenen Stimmungen und Leidenschaften im einzelnen zum Ausdruck zu bringen, während bei Strophenliedern nur die allgemeine Seelenstimmung der ganzen Versammlung ausgedrückt werden sollte; gleichwohl scheint auch der oft komplizierte und ganz eigenartige Bau tragischer Chorlieder eine gegebene Melodie vorauszusetzen, nach der sich die uns sonst ganz willkürlich dünkenden Metra des Textes gerichtet hätten.

Es läßt sich denken, daß die Musik der Griechen gerade bei diesem großartigen nationalen Gesamtkunstwerk sich zu ihrer vollendetsten Blüte entfaltete, daß hier die reichste Abwechslung in Melodie und Rhythmus zu Tage trat, daß alle Mittel der Kunst der Modulation beigezogen wurden und daß so der mächtige Eindruck der antiken Tragödie nicht am wenigsten einer Musik zu danken war, die wie keine die natürlichste und nachdrücklichste Unterstützung, Begleitung, Hebung und Förderung der Sprache und Sprachmelodie bedeutete. Um so mehr finden wir es bedauerlich, daß uns nur ein einziges Fragment davon erhalten, um so mehr wünschenswert, daß durch weitere Funde auch hier noch mehr Klarheit und Sicherheit geschaffen werde. Wenn wir dieses in seiner Art einzig dastehende griechische Gesamtkunstwerk betrachten, so drängt sich uns unwillkürlich der Gedanke an ein anderes großartiges nationales Gesamtkunstwerk auf, dessen Ausbau sich der gewaltigste deutsche Dramatiker und der bedeutendste musikdramatische Künstler zum Lebens-

ziel gesetzt hat, es ist das deutsche Musikdrama, es ist das „*Kunstwerk der Zukunft*“ und sein Meister *Richard Wagner*, der geistvolle Dichter und Komponist in einer Person wie die großen griechischen Tragiker. Auch dem „Kunstwerk der Zukunft“ liegt der antik klassische Gedanke zu Grunde, daß sich sämtliche die apotelestischen sowohl wie die praktischen Künste zu *einer* großartigen Gesamtwirkung vereinigen sollten; alle sollten sich einheitlich verschwistern, keine auf Kosten der anderen sich hervordrängen, auch die Musik sollte nicht die dominierende Stellung wie in den bisherigen Opern einnehmen, sie sollte dem Ganzen sich ein- und unterordnen (vgl. die Darlegung dieser Ideen in Wagners Fundamentalwerk „Das Kunstwerk der Zukunft“, namentl. im 4. Abschn.). Dies suchte Wagner dadurch zu erreichen, daß er sie wieder eng an die Poesie anschloß, so daß ihre Melodie ähnlich wie bei den Griechen sich eng an die Sprache anlehnte, eigentlich wieder Sprachmelodie wurde; er bekam so im Gegensatz zu der bisher üblichen periodischen Gliederung die sogen. „unendliche Melodie“, er schuf speciell in seiner letzten Schaffensperiode, welcher „Tristan und Isolde“, die „Meistersinger“, die Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ und „Parsifal“ angehören, eine Musik, die ähnlich der der antiken Tragödie keine selbständige, absolute Bedeutung mehr besitzt, losgelöst vom ganzen Kunstwerk, zu dem sie gehört, als „absolute Musik“ nicht mehr verstanden wird, sondern eben nur mit und in dem Gesamtkunstwerk zur wahren und vollen Geltung kommt. Selbstverständlich nur auf die Gesamtanlage und die allgemeine Idee kann sich unsere Pa-

rallele erstrecken: mit technisch so vollendetem Material und mit so splendiden Forderungen, wie sie das „Kunstwerk der Zukunft" stellt, konnte im griechischen Gesamtkunstwerk nicht gerechnet werden, und der ganze Reichtum der modernen Harmonie und der Glanz und die Pracht eines Wagnerschen Orchesters ist ohne jeden Vorgang in der Antike.

Seltsam! Dionysius von Halicarnaß macht beim Studium Euripideischer Chorlieder die Wahrnehmung, daß hier die sprachlichen Verhältnisse den musikalisch-melodischen ganz untergeordnet gewesen seien. Also bereits beim letzten großen Tragiker hätte jenes ideale Verhältnis zwischen Text und Musik, wie wir es eben besprochen haben, nicht mehr bestanden, schon bei ihm wäre die Musik in üppig-opernhafter Weise hervorgetreten, schon wäre mit diesen Erscheinungen die Periode des Niedergangs der Klassicität inauguriert. In der That wurde in dieser Weise gerade in dem vollendetsten Kunstwerk, der Tragödie, der Keim zum Verfalle gelegt, während die Komödie, wie es scheint, den umgekehrten Gang machte und zur Zeit des Aristophanes nicht mehr Singspiel, sondern mehr recitiertes Lustspiel war.

Mit dem 5. Jahrhundert schwand auch schnell die Zeit der Blüte und Klassicität der griechischen Musik, und ihr größter Theoretiker, Aristoxenus von Tarent im 4. Jahrhundert, klagt bereits über die neue Musik und den Verlust der alten. Wie schon der Kitharode Phrynis, so erlaubten sich nach Plutarch namentlich Krexos, Timotheus von Milet und Philoxenus starke Abweichungen von der alten Mu-

sik und bedenkliche Neuerungen, die u. a. auch die Ausweisung des Timotheus aus Sparta zur Folge hatten. Wohl waren die strengen Weisungen Platos und Aristoteles, bei der Jugenderziehung nur einige Tonarten zuzulassen, die nicht verweichlichend wirken, und die übrigen wie alle laxen und leichtsinnigen Melodien in Gesang und Instrumentalbegleitung hievon auszuschließen, wenigstens teilweise damit zusammenhängend. Die beiden weitschauenden Philosophen erkannten wohl den entsittlichenden und entnervenden Einfluß schlechter Musik auf die Jugend und damit auf den ganzen Staat, und als Ausfluß tiefer Einsicht und weiser Vorsicht nicht der Engherzigkeit und Pedanterie sind ihre diesbezüglichen Bemerkungen und Warnungen aufzufassen. Aber die begonnene Destruktion nahm ihren Fortgang, immer leichter und oberflächlicher, immer mehr virtuosenhaft zeigte sich der ganze Musikbetrieb. Mit dem Verlust der politischen Freiheit scheint auch der Verlust der klassischen Musik gekommen.

Die Theorie fand gleich zu Anfang dieser nachklassischen Zeit eine eingehende Pflege durch Aristoxenus und seine Schüler. Aristoxenus traute dem Gehör wieder ein musikalisches Urteil und eine entscheidende Stimme in musikalischen Dingen zu, während Pythagoras und seine Schüler die ganze Musiktheorie auf physikalisch-mathematische Grundlage gestellt hatten; die Pythagoreer hießen daher auch Kanoniker, weil die Zahlen für sie eine Regel (Kanon) bildeten, und in schroffen Gegensatz zu ihnen trat die neue Schule der Aristoxenianer oder Harmoniker.

In den großen Centren hellenischer Bildung fand

auch die Musik noch ihre Pflege, so namentlich in Alexandria. Alexander d. Gr. selbst war ein Freund und Pfleger der Musik, allein die zahlreichen Wettkämpfe, die er einführte, glichen mehr Hoffesten und kamen den alten nationalen Wettspielen nicht entfernt gleich. Verschwenderisch und luxuriös wie das Leben schien auch die Musik geworden. Bei den Pythien und Panathenäen ließen sich freilich nicht viele Hunderte von Musikern sehen und hören. Dafür hatte aber die damalige Kunst wahres inneres Leben, das sich nun einmal nicht durch Häufung des äußeren Apparates und durch Masseneffekte erzwingen läßt, die immer mehr oder weniger Zeichen einer sinkenden Kunst sind.

Mit der griechischen Bildung kam nach Rom natürlich auch die griechische Musik, und die Römer wurden auch hierin nur Erben und Schüler der Griechen, aber eine „gefällige Dienerin der Herrin Roma" wurde die schon verkommene und entartete Tonkunst. Die Lascivität der römischen Theater zumal in der Kaiserzeit ist bekannt, sie pflegten auch eine entsprechende lascive Musik, das Ballett unter dem Namen Pantomimus fand üppige Pflege und dabei spielte naturgemäß die Musik ihre Dirnenrolle. Mit dem orientalischen Luxus hielten auch orientalische, namentlich syrische Sänger und Sängerinnen ihren Einzug in Rom und Italien und eine entsprechende Musik begleitete sie, und so ging's bis ins 4. Jahrhundert. Die große Menge ging täglich ins Theater und Odeon zu den Pantomimen und Konzerten der Gesangs- und Instrumentalvirtuosen und auch in keinem besseren Hause fehlte die Pflege des Gesangs und Kitharaspiels. Der Historio-

graph Kaiser Julians, Ammianus Marcellinus, klagt (lib. XIV. c. 6) über das viele geistlose Musizieren seiner Zeit, die alten Stätten der Wissenschaft wiederhallen von Gesang und Saitenspiel; statt des Philosophen gehe der Sänger, statt des Lehrers der Beredsamkeit der der Musik aus und ein; man sehe musikalische Instrumente aller Art, während die Bibliotheken gleich Grüften verschlossen seien. Während nun aber nach Suetons Schilderung ein Nero im alten Olympia auch als Musiker im Wettkampf siegte oder vielmehr selbst seinen Sieg proklamierte, ja sogar die Statuen früherer Preisträger umstürzen und auf die schmählichste und übermütigste Weise mit Haken fortschleppen ließ, damit nur er allein in seiner Glorie dastehe, — scheint im 2. Jahrhundert speciell unter Kaiser Hadrian eine Art Repristinierung der archaischen und mehr klassischen Periode griechischer Dichtung und Musik angestrebt worden zu sein, man pflegte namentlich das aus Griechenland importierte Instrumentalsolo und den mit Kithara und Lyra begleiteten Gesang (die kitharodische Monodie), und gerade aus dieser Zeit stammen die uns erhaltenen drei Mesomedeshymnen, die dadurch um so mehr an Interesse und Wichtigkeit für uns gewinnen. Noch weiter wollte im 4. Jahrhundert Kaiser Julian gehen. Er plante eine gründliche Reform in Sitte und Religion, und dabei vergaß er nicht der Musik, deren tiefe Bedeutung für das Leben der Christen ihm nicht entgangen war. Altgriechische Hymnen mit den alten geheiligten ernsten und frommen Weisen, wie sie einst zu Terpanders und Olympos Zeit vor den Götter-

altären Hellas' erklungen, sollten wieder heimisch werden im Volke. Zu Alexandrien sollte eine eigentliche Pflanzschule hiefür gegründet und Sänger und Musiker herangezogen werden. Allen Ernstes spricht sich der Kaiser in verschiedenen Briefen über diese Sache aus. Allein ein früher Tod vereitelte alle diese Pläne; die Antike sollte nicht mehr zu neuem Leben erwachen, sie sollte untergehen. Aber ihre Kunst und alles, was sie Großes geleistet und hervorgebracht hatte, ging nicht mit ihr zu Grabe, es war allmählich ins Christentum übergegangen, um hier mehr und mehr geläutert und weiter entwickelt zu werden. Dies gilt auch von der antiken Musik, das Christentum hatte ganz naturgemäß dieses Erbe angetreten. Wie wir in der altchristlichen Basilika sofort die antiken Linien und Formen erkennen, so verleugnet auch die altchristliche Musik niemals den Einfluß der antiken.

Bevor wir jedoch zu jener übergehen, haben wir uns noch mit der Theorie der letzteren zu beschäftigen, wodurch dann erst ein klarer Einblick in die beiderseitigen Beziehungen ermöglicht wird.

§ 3. Das griechische Tonsystem und die Notenschrift.

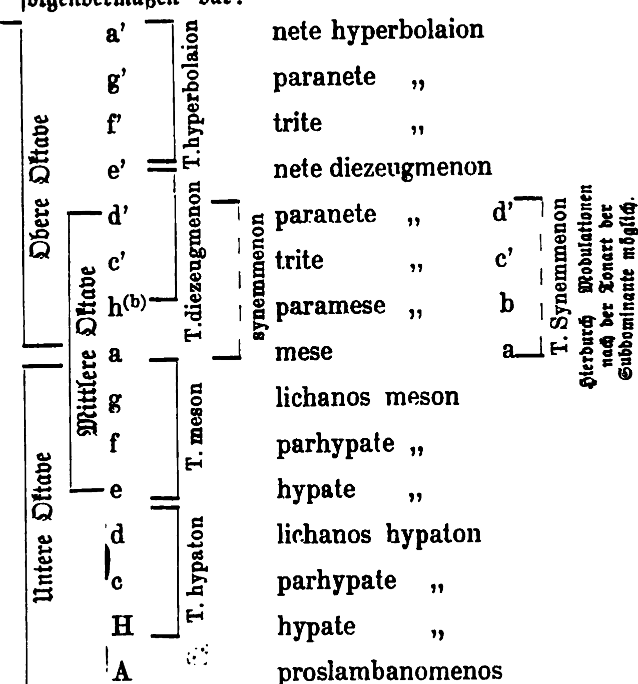
Das griechische Tonsystem, d. h. die Zusammenstellung sämtlicher von den Griechen benützter Töne, ist ursprünglich wohl ein sehr bescheidenes, engbegrenztes und wohl auf nicht mehr als 5—7 Töne zurückzuführen. Sein Ausgangspunkt war ohne Zweifel das Tetrachord (*σύστημα τετράχορδον*) und zwar nach der älteren Theorie des Pythagoras das sogen. dorische Tetrachord als das Normaltetrachord, das allen Be-

trachtungen auch anderer Skalen zu Grunde gelegt wurde, nämlich h c d e oder e f g a. Diese zwei Tetrachorde verband man nun so, daß sie die sogen. *μέση* (Mittelton) zum gemeinsamen Ton hatten: h c d e͡ e f g a oder was dasselbe ist: e f g a͡a b c d, wobei der erste Halbton wenigstens theoretisch fürs griechische Tetrachord immer festgehalten wurde. Terpander erweiterte diese Skala zu einer Art Oktave, der aber die Sext fehlte, nämlich: e f g a h — d' e' und Pythagoras soll die vollständige diatonische Oktavenskala hergestellt haben: e f g a h c' d' e'. Die Bezeichnungen der einzelnen Töne waren folgende:

e' Nete (die letzte [unterste] Seite)
d' Paranete (die vorletzte)
c' Trite (die dritte)
h Paramese (die nächstmittlere)
a Mese (die mittlere)
g Lichanos (die Zeigfingersaite)
f Parhypate (die nächsterste)
e Hypate (die erste [die oberste]).

Dieses Oktachord wurde nun nach unten und oben erweitert zur vollen Skala von zwei Oktaven (*σύστημα τέλειον*), die sich durch Fortschreiten in Oktaven, Quinten und Quarten ausgehend von dem Mittelton a, wie es beim Stimmen der Tasteninstrumente gebräuchlich ist, entstanden erklären läßt. Mit seiner Tetrachordeinteilung und der Terminologie der einzel-

nen Töne und Tetrachorde stellt sich dieses ganze System folgendermaßen dar:



Es ist ganz der allmählichen Entwicklung des Systems entsprechend, wenn aus dem ursprünglichen Tetrachord (*σύστημα τετράχορδον*) nach und nach der weitere Umfang der Leiter sich herausbildete, wie zum Teil schon oben gezeigt wurde. Zuerst waren auf den Lyren, Kitharen u. a. Saiteninstrumenten nur die sogen. accidentellen Tonleitern notwendig, d. h. jene, welche

die zur betreffenden Melodie absolut nötigen Töne enthielten, nicht wie in der modernen Musik die essentiellen, d. h. auf der Tonika beruhenden. Fälschlich wohl faßte man diese griechischen Leitern der Blütezeit als essentielle statt accidentelle. Die Kithara des Phrynis z. B. (des Siegers in den Panathenäen 457 v. Chr.) war mit 9 Saiten versehen (zur Möglichkeit der Ausweichungen.) Nach Helmholtz kommt das *σύστημα τέλειον* erst bei Euklid im 3. Jahrhundert v. Chr. vor, nach Gevaert soll die Tonleiter diese zweioktavige Ausdehnung schon unter Perikles (also schon im 5. Jahrhundert erreicht haben. Der Musiklehrer des Perikles nämlich, Damon, hat die hypolydische Oktave festgesetzt, was die Kenntnis des oberen Tetrachords voraussetzt. Nach Ps. Plutarch de mus. 30 wurden die hyperbolaioi schon von Timotheus angewandt. Aristoxenus aber komponierte mit 11 Saiten, von der Zeit des Adrastos an machten die Modernen gewöhnlich Gebrauch von der Skala mit 15 Saiten. Die Hormasia (wie es scheint ein Duo abwechselnd zwischen einer menschlichen Stimme und einer Kithara) kennt das Tetrachord der hyperbolaioi noch nicht, wenigstens nicht als integrierenden Bestandteil der Kitharaskala (ihre Redaktion fällt demnach wahrscheinlich in die Zeit zwischen Aristoxenos und Adrastos). Die Entwicklung war also kurz folgende: von dem Tetrachord (*σύστημα τετράχορδον*) kam man auf das Heptachord (schon vor Terpander: e f g a h c' d' und e f g a b c' d' also schon die Anfänge des *τετράχορδον συνημμένων*; Terpander kannte auch das Heptachord ohne Sext e f g a h — d' e'); Pythagoras stellte das Oktachord her e f g a h c' (trite)

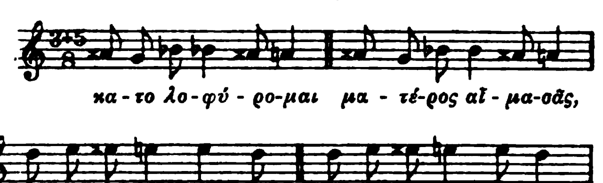
d' (paranete) e' (nete diezeugmenon). Aus dem Oktachord wurde ein Enneachord und Hendekachord durch unten zugefügte drei Töne d c H und endlich durch Hinzufügung des Proslambanomenos A (zur Zeit des Phrynis) ein Dodekachord; durch Hinzufügung der drei oberen Töne f' g' a' entstand das Doppeloktavsystem (*τὸ δὶς διὰ πασῶν* oder *πεντεκαιδεκάχορδον σύστημα* = *τέλειον σύστημα*). Die Skala von 18 Tönen endlich ist nur ein kombiniertes Doppeloktavsystem, in welchem die drei Töne des *τετράχορδον συνημμένων* b' c' d' besonders zählten.

Diese diatonische Skala finden wir bei den Griechen zuerst vollständig vor und wir kennen aus dem Altertum drei verschiedene Stimmungen derselben, die nach Pythagoras, Didymus und Ptolemäus, wobei erst Didymus, ein Alexandrinischer Grammatiker und gründlicher Musikkenner im letzten Jahrhundert vor Chr., das wichtige Verhältnis für die große und kleine Terz fand, ohne daß allerdings infolgedessen die letztere aufgehört hätte, bei den Theoretikern als Dissonanz zu gelten.

Neben diesem diatonischen Tongeschlecht bestand aber auch noch ein chromatisches und ein enharmonisches. Das chromatische Geschlecht führte in die gewöhnliche Skala cis und fis ein und wurde wahrscheinlich in Verbindung mit dem diatonischen gebraucht. Wir finden es z. B. angewandt in den zwei im Jahre 1894 neuentdeckten delphischen Hymnen aus dem 2. Jahrhundert vor Chr., vielleicht auch in dem Oresteschor von Euripides, wiewohl hier die Enharmonik vorzuwiegen scheint (vgl. M. E. Nro. 12 eine Probe davon).

Nro. 12.

Aus dem Orsteschor des Euripides (C. Jan, mus. scpt. gr. p. 430).



δσ' ἀ - να-βακ χεύ - ει ὁ μέ - γας ὄλ - βος οὐ



μό - νι-μος ἐν βρο-τοῖς·

Das enharmonische Tongeschlecht teilte den Halbton der alten enharmonischen fünfstufigen Skala des Olympos h c — e f — a nochmals in zwei Viertelstöne (*πυκνόν*), schob also z. B. zwischen e und f noch einen Viertelston ein: e, e + 1/4 (= × e), f. Nun sind allerdings bedeutende Forscher, wie Fr. Aug. Gevaert, Fortlage, Fr. Bellermann, C. v. Jan u. a. ganz gegen die Annahme, als hätte diese Enharmonik mit ihren feinen und kleinen Intonationen jemals in Chor- oder monodischen Gesängen Anwendung gefunden; sie beruhe vielmehr bloß auf einer theoretischen Fiktion, genommen von der Technik der Blasinstrumente. Aber der berühmte Physiologe Helmholtz stellt sich in seiner „Lehre von den Tonempfindungen" auf einen anderen Standpunkt. Er meint, die modernen Theoretiker seien auf diese Ansicht, als wären diese Unterschiede in der Stimmung, welche die Griechen Tonfarben (*χρόαι*) nannten,

nur theoretische Spekulationen ohne praktische Anwendung, nur gekommen, weil sie nicht versucht hätten, jene verschiedenen Tongeschlechter praktisch nachzubilden und mit dem Ohre zu vergleichen; und, wohl mit mehr Recht, weist er darauf hin, daß wir mit unserer ungenauen modernen, gleichschwebenden Stimmung, mit unserer Gewöhnung an moll und dur, an Harmonie und Modulation, allmählich die Fähigkeit solch feiner und subtiler Tonunterscheidung verloren haben, während die Griechen, die überhaupt wegen der Feinheit sinnlicher Beobachtung in künstlerischen Dingen uns Neueren als unübertroffene Muster vor Augen stehen dürfen, gerade bei diesem Punkte „ganz besondere Veranlassung und Gelegenheit hatten, ihr Ohr feiner auszubilden als wir das unsere. Eben die verschiedenartigen Abstufungen des Ausdrucks, welche wir mit unserer temperierten Stimmung durch Harmonie und Modulation erreichen, mußten die Griechen und andere Völker, die nur homophone Musik besitzen, durch eine feinere und mannigfaltigere Abstufung der Tongeschlechter zu erreichen suchen. Was wunders daher, wenn sich auch ihr Ohr für diese Art von Unterschieden viel feiner ausbildete, als das unsere dafür ausgebildet ist."

Ueber die Anwendung und das Verständnis der letztgenannten Tongeschlechter sind übrigens auch die alten Autoren verschiedener Ansicht, doch scheint allmählich — schon in den letzten Jahrhunderten vor Chr. und vollends in der römischen Kaiserzeit — das Verständnis für dieselben verloren gegangen zu sein, wie aus den übereinstimmenden Angaben des Aristides Quintilianus, Plutarch und Gaudentius zu ent-

nehmen ist. Ersterer behauptet, das diatonische Geschlecht sei allen, auch den ungelehrten Hörern natürlich, wie schon Aristoxenos darauf hingewiesen hatte, daß das diatonische Melos, weil es am meisten durch Ganztöne schreitet, einen würdigen, kräftigen und wohlklingenden Charakter habe; auch Gaudentius berichtet, daß eigentlich nur noch das diatonische Geschlecht häufiger zur Anwendung komme. Die Wahrnehmung ist um so leichter erklärlich, als die altchristliche Musik sich gerade an das diatonische System anlehnte und dieses allein sich zu eigen machte.

Im 1. und 2. Jahrhundert nach Chr. erreichte das antike Tonsystem seinen definitiven Abschluß.

Nun ist noch die Frage, ob und wie die alten Griechen diese Töne notierten, ob sie auch ein Notensystem besaßen, und welches. Das ist nun eine ziemlich abstruse und bizarre Geschichte; die Griechen hatten eine genaue Notierung, aber nicht etwa durch Noten und Linien, sondern durch Buchstaben, die in allen möglichen Gestalten und Stellungen die verschiedenen diatonischen, chromatischen und enharmonischen Töne von 2—3 Oktaven bezeichneten, verschieden wieder für die Instrumental- und für die Vokalmusik. Dem schon genannten Alypius, einem Musikschriftsteller der römischen Kaiserzeit, verdanken wir vor allem die Kenntnis aller dieser Zauberzeichen. Die griechische Notenschrift ist übrigens nicht so kompliziert, wie sie noch früher dargestellt wurde z. B. von Burette, der noch von 1620 Tonzeichen spricht, oder von Forkel, der es übrigens schon gnädiger macht und nur noch 990 Zeichen nennt. Das war immer noch ein Gespenst, das wie jedes andere

verschwinden mußte, wenn man mutig darauf losging, und so schmelzen denn die verschiedenen Bezeichnungen auf 85—90, oder wie Gevaert im Anhang zu seiner Mélopée antique angiebt, auf je 51, nach dem Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft von Iwan Müller (II. Bd. Anhang) auf je 70 für Instrumente und Gesang zusammen — immer noch eine hübsche Zahl, wobei uns noch klar genug zum Bewußtsein kommen kann, wie einfach unser Notensystem ist gegen das griechische. Immerhin hatten sie doch eine genaue Bezeichnung ihrer Musik, und das ist unendlich viel wert, und es ist um so mehr zu bedauern, daß diese Notierung nur etwa bis zur Zeit Kaiser Konstantins gebräuchlich war und von dort an in Abgang kam, so daß sich die Musik von da an meist nur durchs Gedächtnis vom Lehrer auf den Schüler vererben mußte, was doch gewiß mit großen Schwierigkeiten und schweren Nachteilen für eine sichere Tradition verbunden war.

Die ältere Notation war ohne Zweifel die für die Instrumente, der 13 Zeichen eines alten Alphabets zu Grunde liegen; die Zeichen weisen auf Kleinasien hin, wo semitische und jonische Elemente sich vereinigten, und Olympos, Polymnast oder Alkman haben sie vielleicht von dort mit herübergebracht. Das Vokalnotensystem benützt die 24 großen Buchstaben des neujonischen Alphabets und ist demnach erst späteren Ursprungs. Aber der Schluß wäre doch voreilig, es habe vor dem alphabetischen System gar keine Notierungsweise, etwa eine analphabetische, existiert; es kann alte Notenschriften gegeben haben, die eben in der Hellenistenzeit nicht mehr bekannt waren. Und welches

Aussehen hatte die alphabetische Notenschrift? Das sagt schon ihr Name, und im übrigen können wir füglich auf die in diesem Kapitel gebrachten Notenbeilagen verweisen, die uns zugleich Beispiele griechischer Notenschrift und griechischer Partituren geben. Nur das sei noch angeführt, daß in der Instrumentalnotenschrift die einzelnen Zeichen in drei verschiedenen Stellungen gewöhnlich verwendet wurden, um je nachdem dem diatonischen, chromatischen oder enharmonischen Tongeschlecht zu dienen; in der gewöhnlichen Stellung (*ὀρθά*) entsprachen sie unseren Noten ohne Vorzeichen, von unten nach oben gerichtet (*ἀνεστραμμένα*) bedeuteten sie die Erhöhung um einen Viertelston, von der Rechten zur Linken gewendet (*ἀπεστραμμένα*) die Erhöhung um einen halben Ton, z. B. E = c, Ш = c* (c + 1/4) Ǝ = cis. In der Gesangsnotenschrift gebrauchte man für die verschiedenen Tonveränderungen die Buchstaben des jonischen Alphabets ebenfalls in veränderter Stellung und Form, teils auch umgekehrt, teils verstümmelt.

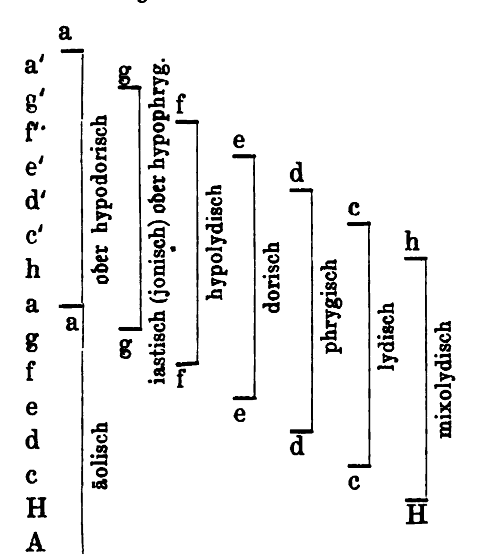
Nachdem wir oben die in der griechischen Musik verwendeten Töne, die ganze Tonreihe kennen gelernt, fragt es sich nun, wie diese Töne im einzelnen verwendet wurden, und dabei sind fürs erste die verschiedenen kleineren Tonreihen oder Tonleitern zu erwähnen, die aus der obigen allgemeinen herausgebildet wurden und selbständige Bedeutung gewannen als Tonarten, sodann die mittels derselben gebildeten Melodien, die Melopoiie.

§ 4. Die griechischen Tonarten (Harmonien).

Nach der Aristoxenischen Theorie hatten die Griechen in der klassischen Zeit sieben modale oder essentielle

Tonleitern, oder sieben Tonarten. Dieselben hatten ihre Namen von den vorzüglichsten Stämmen Griechenlands und den beiden großen Völkern Kleinasiens, sei es, daß sie bei den Gesängen dieser Völker eine charakteristische Verwendung fanden oder daß ihnen diese Namen nach ihrer harmonischen Verwandtschaft unter sich analog der Verwandtschaft der betreffenden Stämme beigelegt wurden. —

Von oben nach unten gezählt nahmen die einzelnen Tonarten in der gewöhnlichen Tonleiter (a — A) folgende Stellung ein:



Außer diesen kannte man in der klassischen Zeit noch eine böotische Tonart in c, eine syntonolydische in a,

eine lokrische in a, eine syntonolokrische in f. Alle diese Tonarten lassen sich auf vier Oktavgattungen (*γένη*) zurückführen:

I. Dorisches moll (a′ — a) mit fehlendem Leitton.
II. Phryg. dur (g′ — g) mit kleiner Septime.
III. Lydisches dur (f′ — f) mit übermäßiger Quart.
IV. Lokrisches moll (d′ — d) parallel dem lyd. dur.

Je nachdem nun der Schluß auf der Quinte (*ὑπάτη*) oder Terz (*τρίτη*) oder Prim (*μέση*) des der betreffenden Hauptoktavgattung eigenen Dreiklangs stattfindet, erhält die Skala eigene Bezeichnungen:

e
I. Das dorische moll beruht auf dem Dreiklang c
a

Mit Schluß auf e ist es dorisch (*δωριστι*)
„ „ „ a „ „ äolisch oder hypodorisch (*αἰολιστι*)
„ „ „ c „ „ böotisch (*βοιωτιστι*).

d
II. Das phryg. dur beruht auf dem Dreiklang h
g

Mit Schluß auf d ist es phrygisch (*φρυγιστι*)
„ „ „ g „ „ jonisch (iastisch) oder hypophryg. (*χαλαρα ιαστι, ἀνειμενη ιαστι*).
„ „ „ h „ „ mixolyd. od. syntonoiastisch.

c
III. Das lyd. dur beruht auf dem Dreiklang a
f

Mit Schluß auf c ist es lydisch (*λυδιστι*)
„ „ „ f „ „ hypolyd.
„ „ „ a „ „ syntonolyd. (*συντονος-λυδιστι*).

IV. Das lokrische moll beruht auf dem Dreiklang a f d

Mit Schluß auf a ist es lokrisch
„ „ „ f „ „ syntonolokr.
„ „ „ d kam es nicht vor. (Vgl. hiezu das Handbuch der griechischen und lateinischen Sprachwissenschaft von Brugmann, Anhang S. 862 f.)

Wie aus diesem Schema zu schließen ist, hätten die einzelnen griechischen Tonarten eine eigene Färbung und Unterscheidung gerade dadurch erhalten, daß der Melodieschluß in ihnen bald auf der Prim bald auf der Unterdominante (abgespannte Tonart *ανειμένη*), bald auf der Oberterz (angespannte Tonart *σύντονος*) stattfand. Der wiederholt genannte R. Westphal trat namentlich für die letztere Hypothese der sogen. „Terztonart" ein bis in seine letzten Schriften, wo er sie wieder aufgab; und während Gelehrte wie Gevaert ebenfalls mit triftigen Gründen für Annahme dieser Tonart sind, widersprechen andere wie C. v. Jan aufs entschiedenste. Als Beispiel für die Terztonart führt man gewöhnlich auch eine antike Instrumentalmelodie in der hypolydischen Tonart an, die auf der Terz von f, mit a, schließt (vgl. M. E. Nro. 13).

Eine specielle Erwähnung verdienen noch die sogenannten Transpositionsskalen (die sogen. *τόνοι*), die

sich vom 6. Jahrhundert vor Chr. bis zur römischen Kaiserzeit entwickelten, um jeder Stimme und jedem Instrument den Gebrauch der einzelnen modi möglich zu machen. Da nämlich die Griechen nur unisonen Chorgesang erwachsener Männer oder vereinigter Ober- und Unterstimmen von Knaben und Männern in Oktaven kannten, so war der Tonumfang selbstverständlich ein beschränkter, da einer normalen mensch-

Nro. 13.

Antike Instrumentalmelodie (*κῶλον ἑξάσημον*, **Gevaert, mél. p 51).**



lichen Stimme nur die Töne einer Oktave leicht zu Gebote stehen; man mußte also transponieren können und zwar innerhalb einer Oktave, und hiefür wurde die hypolydische Oktave f — f' gewählt (die griechische Stimmung war wohl eine kleine Terz tiefer). Im Anfang hatte man drei *τόνοι*, nämlich dorisch, phrygisch und lydisch, später 5 und dann 7, außer den genannten noch mixolydisch, hypolydisch, hypophrygisch und hypodorisch. Aristoxenus fügte noch 6 neue hinzu, er teilte die Oktave f — f' in 12 Halbtöne, und machte jeden derselben zum Proslambanomenos eines *τόνος* von 15 Tönen; so entstanden 13 *τόνοι* (der letzte nur die höhere Oktav des ersten). Nach Aristoxenus wurden noch auf der höheren Oktave des 2. und 3. *τόνος* besondere *τόνοι* errichtet, nämlich hyperäolisch und hyperlydisch, und so hatte man 15 *τόνοι*. Die Vorzeichen richte-

ten sich später speciell nach der Transposition auf die Skala f — f'; früher wohl nach der dorischen Skala e — e' (in der auch die alte Lyra gestimmt war; danach wären dann die ersten *τόνοι* Kreuztonarten gewesen, die phryg. Harmonie z. B. auf die Skala e — e' übertragen, erhielt 2 ♯, auf die Skala f — f' übertragen 3 b); gebräuchlich war namentlich der hypolyd. (ohne Vorzeichen), lyd. (mit 1 b), hochmixolyd. (mit 1 ♯) und tiefphryg. (mit 2 ♯) *τόνος*.

Die alten Blasinstrumentisten nun brauchten im Anfang für jeden Ton wie für jeden Modus ein besonderes Instrument, also z. B. für den phryg. Ton eine phryg. (resp. hypophryg.) Flöte. Anders bei den Kitharen, auf denen 5 modi möglich waren. Die griechisch-römischen Kitharen waren gewöhnlich im *τόνος λύδιος* (mit 1 b) gestimmt, hatten 11 Saiten von a' — e (also für Tenorstimmen berechnet), und für die Instrumentalpartie war noch d vorbehalten. Mit diesen 11 Saiten waren 3 modi spielbar: dorisch (a' — a), phryg. (g' — g) und lyd. (f' — f). Nun hatte man noch eine supplementäre chromatische Saite es, damit war spielbar äolisch (g' — g) und halbchromatisch-äolisch (g e es d c b a g) und iastisch (f' — f). So hatte man denn in der Theorie eine Leiter mit 15 und eine mit 18 Tönen (das sogen. große metabolische System, die Fundamentalleiter des spätern christlich-lateinischen Kirchengesangs).

Ueber die Gesetze, nach denen nun die Melodien in diesen Tonarten gebaut und behandelt wurden, giebt uns die Lehre von der Melopoiie Aufschluß, zu der wir jetzt übergehen.

§ 5. Melopoiie und Rhythmopoiie der griechischen Musik.

Unter Melopoiie verstanden die Griechen, wie schon das Wort besagt, die Wissenschaft, ein *μέλος*, eine Melodie, eine Weise zu verfertigen, es ist die Lehre von der Melodiebildung, auch Kompositionslehre könnten wir sagen. Es kann nun nicht in unserer Absicht liegen, eine Darstellung der griechischen Kompositionslehre zu geben, nur auf die Hauptpunkte sei hingewiesen, soweit wir dieselben aus den alten Theoretikern und Musikresten feststellen können.

Die Theoretiker lehren, wie die Melodie aus dem Tone gebildet werden könne, sei es durch stufenweises Auf- und Absteigen, durch sprungweise Fortschreitung, durch Wiederholung eines Tones oder durch Verbindung dieser verschiedenen Arten, die man *ἀγωγή*, *πλοκή*, *πεττεία* und *τονή* nannte, miteinander.

Weiter sprechen sie von den Intervallen und ihrem erlaubten und unerlaubten Gebrauch, sei es im Nacheinander oder Miteinander; im letzteren Fall, worauf wir noch zurückkommen, sprach man von Konsonanz und Dissonanz (*συμφωνία* und *διαφωνία*) im heutigen Sinn. Bezüglich des Gebrauchs der Intervalle ist zu bemerken, daß außer den gewöhnlichen auch der Tritonus (übermäßige Quart) und die verminderte Quint, sowie Septimen- und Oktavensprünge in den überlieferten Gesängen vorkommen, und die Quinte namentlich gern vom Grundton auf- oder zu ihm absteigt.

Eine interessante Erscheinung in der griechischen Melopoiie ist die häufige Verwendung von kleinen Phrasen und Motiven (von Gevaert *νόμοι* genannt),

sogar eine Art Leitmotiv läßt sich im Mesomedeshymnus an Nemesis erkennen, wo am Schluß beim Namen der Göttin die Anfangsmelodie wiederkehrt (vgl. specielle Belege hiefür bei Möhler, griech.-röm. und altchristl. lat. Musik, S. 73 Anm. 4). —

Im Zusammenhang damit steht das sogen. *τετραοίδιον μέλος* oder die *τετράγηρυς ἀοιδή*, die 4tönige Weise, der tetrachordale Melodienbau. Wir beobachten nämlich als etwas ganz Gewöhnliches das Auftreten von Melodien innerhalb eines Tetrachords, was mit dem ganzen Bau und mit der historischen Entwicklung des griechischen Musiksystems aus dem Tetrachord in enger Beziehung steht, weshalb ja wohl auch die ältesten Melodien sich nur im Umfang einer Quart bewegt haben.

Hier zu erwähnen ist auch die Abteilung der einzelnen Tonarten in eine Quint und eine Quart, was ebenfalls auf die Melodiebildung influiert hat, ähnlich wie auch der Tonikadreiklang eine entsprechende Rolle spielt.

Aus den Pseudoaristotelischen Problemen geht hervor, daß den Griechen auch das ästhetische Gefühl für Tonalität nicht abging; es sind dort die Gründe und Wirkungen der Hinbeziehung aller Töne einer Leiter auf einen Grundton mit klarem Verständnis dargelegt. Nur ist es nicht der eigentliche Grundton, d. h. der tiefste Ton der Leiter, der hier als Tonika fungiert, sondern der Mittelton (*μέση*), um welchen, gleichsam wie um die Sonne die Planeten, die übrigen Töne sich gruppieren. Der Schluß scheint aber nicht immer auf dieser Tonika, sondern auf dem tiefsten Ton

(der ὑπάτη), welcher die Rolle der *Dominante* hatte, gemacht worden zu sein, allerdings im Gegensatz zu unserer modernen Anschauung von Tonika und Dominante, aber in vollkommener Analogie mit der Betonung beim Sprechen, wobei das Ende der Sätze ebenfalls auf der nächsttiefen Quint des Haupttons gebildet wird.

Dies führt uns von selbst zu der Wahrnehmung, daß die griechische Melodie im engsten Kontakt mit dem Text und mit der Deklamation desselben stand. Sie war im Grunde nur die aufs feinste und genaueste *in Musik übertragene Sprache*. Der *tonische oder Wortaccent* wurde dabei in der Weise berücksichtigt, daß die accentuierte Silbe immer einen höheren oder wenigstens gleich hohen Ton bekam, wie die unaccentuierten Silben des Wortes, eine frappante von O. Crusius an den antiken Gesängen gemachte Beobachtung.

Es liegt auf der Hand, daß nach all dem die Bildung der Melodie aufs engste mit der *Deklamation* der Sprache zusammenhing, also näherhin mit dem *Metrum*, mit der *Quantität der Silben*, wonach sich wieder der *Rhythmus* des Vortrags richtete. So gehören denn Melopoiie und *Rhythmopoiie* ihrer Natur nach eng zusammen. Einige Rhythmiker nahmen den metrischen Versfuß als Zeitmaß des Rhythmus an, andere die Silbe, und endlich Aristoxenus den χρόνος, näherhin den *Chronos protos*, die Primärzeit, die unteilbare Einheit. In unseren Taktarten $3/4$, $3/8$, $6/8$, $6/16$ rc. zählt der Zähler dieser Brüche die in einem Takt vorkommenden Chronoi

protoi, resp. $1/4$, $1/8$, $1/16$ wäre der Chronos protos. Eine kurze Silbe konnte in der griechischen Melodie nie mehr als eine Note, einen Ton mit Primärzeitmaß (*χρόνος πρῶτος*), eine gewöhnliche lange zwei Töne, eine verlängerte 3—5 Töne erhalten; danach war das Metrum der Silben ausschlaggebend für den musikalischen Rhythmus, für den Takt, und eine Reihe jambischer (υ —) oder trochäischer (— υ) Versfüße ergab dementsprechend einen $3/4$- oder $3/8$-Takt, je nachdem man $1/4$ oder $1/8$ als Chronos protos annahm. So wurde z. B. der erste Hexameter der Odyssee „*Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ*“ folgendes metrische und rhythmische Schema erhalten:

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

2|4

Als Zeichen für die Pause diente ein Lambda Λ (= *Λῆμμα*); dasselbe wurde in folgender Gestalt auch für längere als einzeitige Pausen gebraucht: $\overline{\Lambda}$ = zweizeitig, Λ = dreizeitig, Λ = vierzeitig und Λ = fünfzeitig; auch benützte man es resp. den einfachen Strich zur Bezeichnung der Verlängerung einer Silbe resp. des Tones auf derselben, z. B.: — = zweizeitig,

⌞ oder —Λ = dreizeitig,

⌴ „ —$\overline{\Lambda}$ = vierzeitig,

⌴ „ —Λ = fünfzeitig.

Wer sich hierüber wie über die weitere Entwicklung der Notation und Rhythmik eingehend zu unterrichten wünscht, findet reiches Material in den Schriften von A. Roßbach und R. Westphal über griechische Harmonik, Melopoiie, Metrik und Rhythmik; in der Histoire et

théorie de la mus. de l'ant. par Fr. Aug. Gevaert, namentlich im 2. Band, und nicht am wenigsten in den „Studien zur Geschichte der Notenschrift“ von Hugo Riemann.

Es erübrigt nur noch, die Frage bezüglich der harmonischen Beschaffenheit der griechischen Musik kurz zu berühren.

§ 6. Ueber Ein- und Mehrstimmigkeit der griechischen Musik. Die Instrumentalbegleitung.

Auch über diese Frage geben die Werke von Westphal und Gevaert eingehenden Aufschluß und zwar nach der Seite hin, daß die Griechen wirklich eine Mehrstimmigkeit, wenn auch noch in engen Grenzen, besessen haben, während es andererseits nicht an Autoren fehlt, die dem absolut widersprechen und die unbedingte Einstimmigkeit für die griechische Musik gewahrt wissen wollen. So spricht Kiesewetter von einer Prädestination der griechischen Musik „nie zur Reife zu gelangen“, weil die Terz als Dissonanz gegolten habe, und Fr. Bellermann (Tonleitern und Musiknoten der Griechen) sagt: „Das Nichtanerkennen der Terz als natürlich mitklingenden Intervalls ist es, was den Alten eine große Hemmung in der Entwicklung der Musik anlegte und ihnen den Gebrauch des Dur-Accords und somit die ganze harmonische Behandlung ihrer Musik verschloß. Auf der anderen Seite aber mag gerade diese Beschränkung sie zu desto kunstreicherer Ausbildung der Melodie und des Rhythmus und zu großartig wirkender Einfachheit geführt haben.“

Wir werden diesen Worten nicht ganz unrecht geben

können, denn eine unparteiische Betrachtung führt uns zu der Ueberzeugung, daß die griechische Musik der Hauptsache nach doch einstimmig war, und daß die Begleitung zumal in der klassischen Zeit ums 5. Jahrhundert keinenfalls eine ähnliche Rolle auch nur entfernt gespielt haben kann, wie in unserer Musik, womit nicht geleugnet werden will, daß außer der Homophonie eine Heterophonie vorkam, d. h. daß die Begleitung der Instrumente (*κροῦσις*) thatsächlich bisweilen von der Singstimme verschiedene Töne brachte und eine Art Accord entstehen ließ. Auch läßt sich nicht bestreiten, daß die uns überlieferten Musikreste ein gewisses Dreiklangsystem nicht ausschließen, an welches sich die Begleitung wohl anlehnen konnte. Man kann also am ehesten von einer immanenten Harmonie sprechen, welche sowohl dem Komponisten als dem Sänger und Begleiter vorgeschwebt wäre. Zwar wünschte Plato, daß bei der Jugenderziehung die Begleitung nur eine Reproduktion der gesungenen Melodie sei (*πρόσχορδα κρούειν*). Die Soli und Chöre dagegen, die für öffentliche Aufführungen bestimmt waren, hatten eine besondere vom Dichterkomponisten selbst notierte Instrumentalpartie (*κροῦσις*); diese bestand in einem Prä-, Inter- und Postludium und in einer über die Vokalpartie sich erhebenden, figurierten Begleitung.

Was endlich die gebrauchten Zusammenklänge anlangt, so unterschied man *σύμφωνα* (Quart, Quint, Oktav) und *διάφωνα* (alle dazwischenliegenden Intervalle vom Grundton aus gerechnet); die *σύμφωνα* zerfielen dann wieder in *ὁμόφωνα* (wenn derselbe Ton von mehreren gesungen wurde), *ἀντίφωνα* (die Oktaven,

Doppeloktaven &c.) und *παράφωνα* (Quart, Quint und deren Oktaven). Es ist noch anzufügen, daß in Griechenland die Chorgesänge meist durch erwachsene Männer im Einklang, oder aber durch die vereinigten Unter- und Oberstimmen von Männern und Knaben in der Oktave vorgetragen wurden. Nur in Sparta wirkten vielleicht auch Frauen mit und in Theben und Tanagra wurden auch Jungfrauenchöre, sogen. Parthenien, vorgetragen.

Die trefflichen Worte, welche Trinkler an den Schluß seiner Ausführungen über griechische Melopoiie setzt, mögen auch hier ihre Stelle finden: „Bis zu dieser Harmonie des melodischen Ausdrucks, zu dieser Gesetzmäßigkeit rhythmischer und tonischer Bewegung, die aber nicht eine freie war, sondern im allgemeinen dem Gesetz der prosodischen Anforderung (Quantität, Metrum und Rhythmus der Sprache) sich schmiegte, hat sich die griechische Musik in sich zu vollenden gehabt, und sich wirklich vollendet. Ihre wahre Aufgabe hat sie daher nur im Verein mit den verschwisterten Künsten, der Poesie, der Mimik und Orchestik, gelöst und mit diesen sich zur Hervorbringung eines schönen und beseelten organischen Ganzen verbunden, das in diesem Verein und in vollendeter Harmonie seiner einzelnen Bestandteile erst die wahre und ideale Kunstgestalt des griechischen Geistes zur Erscheinung gebracht hat, eines Ganzen, in welchem die einzelnen Faktoren unter sich in so notwendigem Wechseleinfluß stehen, daß keine aus der feingewobenen Verflechtung sich zurückziehen, keine sich vor der anderen geltend machen darf, ohne den Zauber der ätherischen Gestalt zu vernichten, der in der

Zusammenwirkung aller besteht. Aber in diesem Verein hat die Musik auch ihre Bedeutung und ist sie notwendig, ist sie gleichsam die Folie jenes Spiegels, worin sich das Bild des heiteren griechischen Lebens nach allen seinen Beziehungen und Richtungen in krystallener Reinheit und Wahrheit abspiegelt. Und jede dieser Künste achtet mit heiliger Scheu das Gebiet, in dem das Wesen der anderen herrscht und ihre Natur entfaltet, einander ergänzend und helfend kommen aber alle sich entgegen, von einer Seele belebt, von einem Ideale getragen; und in dieser züchtigen Selbstbeherrschung, in dieser Unterordnung unter die gemeinsame Aufgabe, die Darstellung des schönen Ideals, ist die griechische Musik auch bewahrt geblieben von den Verirrungen, in welche die freigewordene ungebundene moderne Musik verfallen."

Und in dieser Verfassung, können wir beifügen, war gerade sie am meisten geeignet und berufen, gleichsam Vorläuferin der christlichen Musik zu werden, war gerade sie am meisten würdig, in der altchristlichen Musik Aufnahme und Verwertung zu finden, um in dieser fortzuleben bis auf den heutigen Tag.

II. Abschnitt.

Die Musik der christlichen Welt.

Erstes Kapitel.

Die Periode der Einstimmigkeit.

§ 7. Die Musik in der ersten christlichen Zeit. Der Gregorianische Gesang.

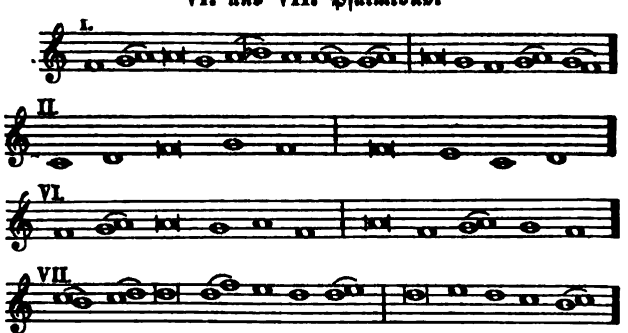
Ueber die Beschaffenheit der heidnischen speciell der griechisch-römischen Musik in den ersten christlichen Jahrhunderten hat uns das vorige Kapitel noch unterrichtet. Was uns jetzt vor allem interessiert, das ist die specifisch christliche Musik in dieser Zeit, und hier ist es vorzüglich der altchristliche Gesang, der unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Derselbe erhielt später infolge einer Reform durch einen Papst dieses Namens die Bezeichnung „Gregorianischer Choral", die er bis heute beibehielt, spielt die Hauptrolle im ersten christlichen Jahrtausend und ist charakteristisch einstimmig ohne Begleitung gedacht und überliefert, weshalb wir diese Periode mit Fug und Recht die der Einstimmigkeit nennen, im Unterschied von der erst mit dem Ausgang des ersten Jahrtausends versuchten mehrstimmigen Bearbeitung dieses einstimmigen Gesangs, so daß man eigentlich mit dem zweiten Jahrtausend die Periode der Mehrstimmigkeit beginnen lassen kann.

Daß die ersten Christen zumal beim Opfer des Neuen Bundes ihrer Andacht, Freude und dankbaren

Liebe gegen Gott in heiligen Liedern Ausdruck gaben, lehren uns die mannigfachen Andeutungen der Schriften des Neuen Testamentes und der Kirchenväter. So mahnt der Apostel Paulus die Epheser: „Redet mit einander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singt und jubelt dem Herrn in euren Herzen" (Eph. V, 19; vgl. auch Col. III, 16; Jac. V, 13; I. Cor. XIV, 15 und 26; Apostelgesch. XVI, 25). Wir dürfen wohl mit St. Augustinus (conf. X.) und Isidor Hispalensis (de off. 7) annehmen, daß diese ersten Gesänge, speciell der Vortrag der Psalmen (vgl. den heute üblichen 1., 2., 6. und 7. Psalmton M. E. Nro. 14), sich innerhalb sehr weniger Töne be-

Nro. 14.

Melodien des in der römischen Kirche gebräuchlichen I., II., VI. und VII. Psalmtons.



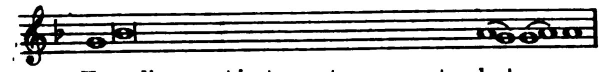
wegten, so daß man mehr an ein gehobenes Recitativ ähnlich dem noch heute in der römischen Kirche üblichen Gesang der „Praefation" und des „Pater

noster“ (vgl. M. E. Nro. 15), als an eigentlichen Ge-

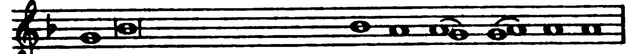
Nro. 15.

Melodien zu „Praefation“ und „Pater noster“ aus der römischen Meßliturgie.

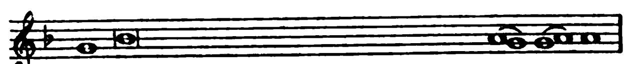
Praefation.



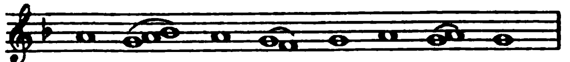
Ve re dignum et justum est, aequum et sa-lu-ta-re,



nos tibi semper et ubique gra - ti - as a- ge - re,

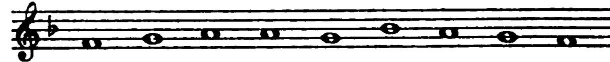


Do-mine sancte, pater omnipotens aeter-ne De - us:



per Chri - stum Do - mi - num nostrum.

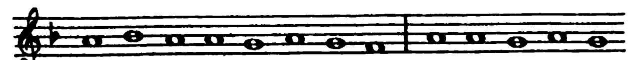
Pater noster.



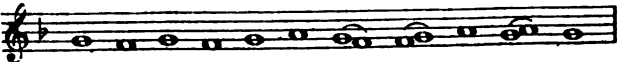
Pa - ter noster qui es in coe - lis:



san cti - fi - c e - tur no - men tu - um:

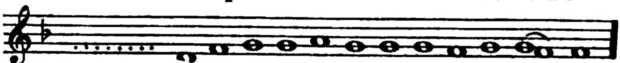


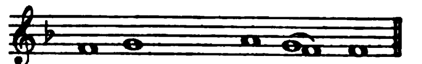
Ad- ve - niat regnum tuum: fiat vo - lun-tas,



tua si - cut in coelo et in terra:







sang zu denken hätte („ut pronuncianti vicinior esset [scl. lector psalmi] quam canenti“ August.). Auch legte ja an und für sich diese erste Zeit, die dem Christentum noch feindselig gegenüberstand und seinem Gottesdienst keine öffentlichen Kundgebungen gestattete, sondern ihn in die Privatwohnungen und in die dunklen unterirdischen Räume der Katakomben zurückdrängte, dem christlichen Gesange die Rücksicht äußerster Einfachheit und Zurückhaltung nahe. Reichere und selbständigere Entfaltung desselben ging Hand in Hand mit der freieren und ungehinderten Entfaltung und Verbreitung des Christentums selbst.

§ 8. Weitere Entwicklung des Gregorianischen Gesangs.

Wie aus den Zeugnissen des Apostels Paulus und aus den nachapostolischen des 2. und 3. Jahrhunderts bei Ignatius und Justinus Mart., Clemens von Alexandrien und Tertullian hervorzugehen scheint, haben die Christen außer den vom jüdischen Gottesdienst her gebräuchlichen Davidischen Psalmen allmählich auch specifisch christliche Hymnen gesungen, die zum Teil wohl der ersten feurigen Begeisterung einzelner Christen

bei den gottesdienstlichen Zusammenkünften entstammt und nach und nach Gemeingut aller geworden sein mögen (vgl. *ᾠδαὶ πνευματικαί* Eph. V, 19). Namentlich wurden später im Orient den häretischen Hymnen der Gnostiker, Arianer, Donatisten orthodoxe gegenübergestellt, die bei Prozessionen in Wechselchören vorgetragen wurden. Gerade die Häretiker nämlich nützten die Sangeslust des Volkes für ihre dogmatischen Hymnen aus, Athanasius berichtet z. B. von Arius, er habe seine Hymnen sogar nach den Weisen des bei den Heiden durch seine Lascivität berüchtigten Sotades, eines jonischen Dichters im Alexandrinischen Zeitalter, komponiert.

Bei der Liturgie, dem feierlichen Gottesdienste, beteiligten sich außer dem celebrierenden Bischof auch das Volk und besonders bestellte Sänger am Gesang; ein eigener Stand der Sänger wird schon im 2. Jahrhundert in den apostolischen Canones, sowie in den apostolischen Konstitutionen und circa 372 vom Konzil von Laodicea erwähnt. Das Volk aber wirkte namentlich responsorisch (indem es auf den Gesang des Liturgen in kurzen Sätzen oder Worten antwortete), oder antiphonisch (indem es abwechselnd mit dem bestellten Sängerchor sang), auch epiphonisch (indem es einen Teil des Vorgesungenen immer wiederholte) beim Gesange mit. Dabei scheint die Teilnahme am Gesang durch das Volk im Orient eine weitgehendere gewesen zu sein als im Occident. Auf die Sangesweise des letzteren scheint vor allem Bischof Ambrosius von Mailand († 397) großen Einfluß geübt zu haben; er soll den Psalmen- und Hymnengesang nach

orientalischer Sitte als Antiphonal- und Responsorialgesang eingeführt und dem Volke dabei eine entsprechend weitgehendere Beteiligung eingeräumt haben. Er selbst war ein begabter und gefeierter Hymnendichter, der eigentliche Begründer der Hymnodie. Während die Mauriner noch 12 der ihm zugeschriebenen Hymnen als echt annehmen, schreibt ihm Fr. A. Gevaert in seiner mélopée antique 10 zu, wovon 3 (Deus creator omnium; jam surgit hora tertia und aeterne rerum conditor) von Augustinus, einer (veni redemptor gentium) von Papst Cölestin und 2 (illuxit orbi jam dies und bis ternas horas explicans) von Cassiodor bezeugt sind, während bei den 4 anderen (o lux beata Trinitas; hic est dies verus Dei; splendor paternae gloriae und aeterna Christi munera) innere Gründe für Ambrosius als Urheber sprechen. Melodien zu diesen Hymnen sind uns, wenigstens aus der Zeit selbst, nicht überliefert, haben sich aber wohl leicht auf die späteren Generationen vererbt, so daß wir in den auf uns gekommenen die alten echten erkennen dürfen, wenn wir einige spätere Zuthaten abrechnen und die Melodien wieder nach dem Metrum des Textes rhythmisieren, wie es unsere M. E. Nro. 16 zeigt, der man mit Gevaert sehr wohl den Hymnus des Mesomedes an Nemesis zur Seite stellen kann. Wir führen in M. E. Nro. 17 noch eine Ambrosianische Hymnenmelodie an, um zu zeigen, wie eng sich diese Melodien dem Metrum des Textes anschließen, das bei Ambrosius nach den genannten 10 Hymnen zu schließen durchwegs der schon vom ältesten lateinischen Lyriker Lävius angewandte jambische Dimeter ist. Von den späteren Hymnographen

Nro. 16.

Ambrosianischer Hymnus: o lux beata Trinitas.
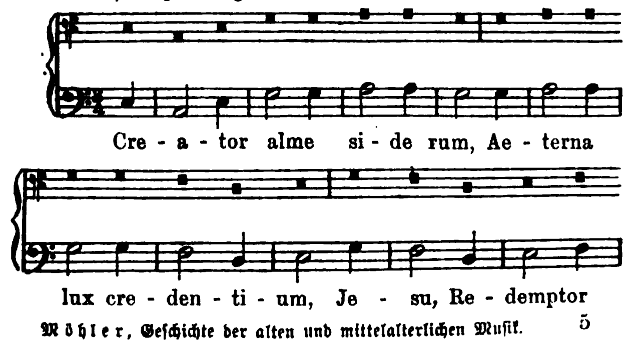
O lux be-a-ta Tri - ni - tas Et prin-
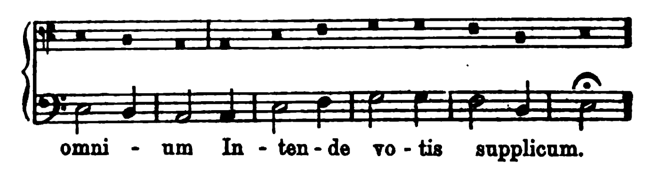
ci - pa - lis u ni - tas! Jam sol re - ce-dit ig - ne - us

In - funde a- mo - rem cor - di - bus.

Nro. 17.

Ambrosianischer Hymnus: „Deus creator omnium“ mit dem heutigen Text: Creator alme siderum.





sind namentlich Prudentius, Sedulius, Claudius Mamertus, Ennodius und Venantius Fortunatus zu nennen; von ihnen wurden außer dem genannten noch folgende Versmaße angewandt: der Senar (oder jamb. Trimeter ◡ - ◡ - ◡ - | ◡ - ◡ - ◡ -), der Septenar (oder troch. Tetrameter mit Katalexe - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ | - ◡ - ◡ - ◡ -), die Asklepiadeische Strophe 1. - ◡ - ◡◡ - | - ◡◡ - ◡ -

2. . . . . .

3. . . . . .

4. - ◡ - ◡◡ - ◡ - und die Sapphische

Strophe 1. - ◡ - ◡ - ◡◡ - ◡ - ◡

2. . . . . .

3. . . . . .
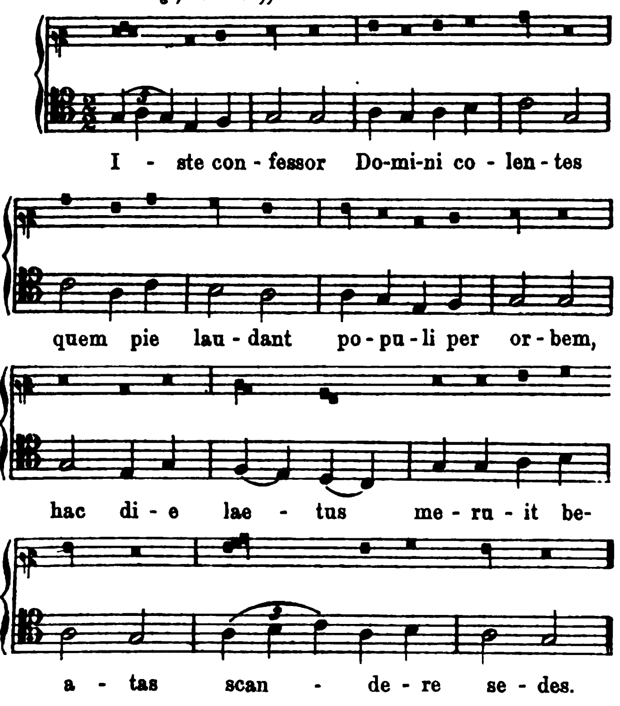
4. - ◡◡ - ◡

wobei zu bemerken ist, daß die späteren Dichter sich nicht mehr an die Quantität der Silben banden, sondern nur noch den Accent berücksichtigten, wie auch die überlieferten Melodien speciell zur Asklepiadeischen und Sapphischen Strophe nur accentuierend sangen, so daß wir für letztere eigentlich einen geraden Allabrevetakt erhalten, wie uns M. E. Nro. 18 an dem Hymnus „iste confessor“ zeigt.

Wie im übrigen der Ambrosianische Gesang ausgesehen habe, läßt sich nimmer bestimmen. Man

Nro. 18.

Hymnus: „Iste Confessor“.



besitzt einen Codex Mailändischer Liturgie aus dem 11. Jahrhundert, der gegenwärtig in der „Paléographie musicale“ veröffentlicht wird und an den namentlich auch P. Ambrosius Kienle seine Konjekturen anlehnt in seiner Schrift „über Ambros. Liturgie und Ambros. Gesang; Brünn 1884“. Als bemerkenswerte

Thatsache fügen wir noch an, daß Rom den Hymnengesang noch im Anfang des 12. Jahrhunderts nicht in seinen Lokalritus aufgenommen hatte.

Als zweiter Markstein in der Entwicklung des altlateinischen Kirchengesangs ist der Mann zu nennen, dem der Gesang den Namen des Gregorianischen verdankt: Papst Gregor d. G. (590—604). Er soll sämtliche bis dahin komponierte liturgische Gesänge gesammelt, revidiert und systematisch vereinfacht in seinem „Antiphonarius Cento“ redigiert haben. Die Frage hat neuerdings wieder viel Staub aufgewirbelt; Fr. Aug. Gevaert wollte wieder einem späteren Papst (Gregor II. oder III. oder Sergius I.) die Redaktion dieser Gesänge zuschreiben, da die Nachrichten über Gregors des Ersten musikalische Thätigkeit eigentlich nur von seinem Biographen Joannes Diaconus stammen, der nicht nur erst um die Mitte des 9. Jahrhunderts schrieb, sondern auch vielfach unzuverlässig ist. Es sei uns gestattet, den Stand der Gregorianischen Frage, wenn auch in konzisester Form, hier darzustellen. Schon Anfangs des letzten Jahrhunderts trat Eckard (de rebus Franciae orientalis comment. Würzburg 1729 S. 717 ff.) für einen späteren Papst als Gregor I. ein. Unabhängig von ihm nahm Gevaert die Streitfrage wieder auf (er betont dies ausdrücklich, als ihn die Benediktiner auf Eckard verwiesen) und tritt mit triftigen Gründen unter dem Widerspruch der sogen. „Traditionalisten“, zu denen vor allem die Benediktiner von Solesmes und der Beuronerkongregation gehören, für Sergius I. (687—701) ein. Er behandelt die Frage ausführlich in seiner Studie „Ursprung des römischen

Kirchengesangs" bes. S. 16—20 und in der Introduction zur Mélopée antique p. 1 ff., wo er zugleich den seit seiner letzten Publikation erschienenen Einwürfen begegnet. Zu den jedenfalls erwägenswerten, bei Gevaert und anderwärts erwähnten Thatsachen, daß die gregorianische Legende — denn so dürfen wir die Erzählung heute wohl mit Recht nennen — erst im 9. Jahrhundert, also dem Jahrhundert der Fälschungen, durch den Benediktinermönch Johannes Diaconus erzählt wird, daß Gregor I. in einer für die Stadt Rom überaus traurigen Periode lebte, so daß er in seinen Homilien als Jeremias seiner Zeit erscheint und wohl für solche umfassende Nebenarbeiten keine Muße übrig hatte (freilich hatte er ja seine Mitarbeiter!), daß er u. a. nicht einmal der griechischen Sprache mächtig war, also auch für eine solche Arbeit nicht tauglich scheint, da ja in den ersten Jahrhunderten sicher neben dem Latein das Griechische die liturgische Sprache war (freilich hätten ja auch hier erfahrene Mitarbeiter eingreifen können!) — dürfen wir noch beifügen, daß auffallenderweise sein Epitaph (lib. Pontificalis, Duchesne, I. p. 313 f.) kein Wort von seiner angeblich so umfassenden kirchenmusikreformatorischen Thätigkeit enthält, während z. B. bei seinen Nachfolgern Deusdedit († 618) und Honorius († 638) ihre diesbezüglichen Bemühungen erwähnt werden. Auch führt der liber Pontif. (I. p. 312) bei Gregor I. an: „Hic augmentavit in praedicationem canonis diesque nostros in tua pace dispone et cetera“ — hätte hier nicht eine so umfassende musikalische Thätigkeit wenigstens mit einem Wort erwähnt werden müssen, denn mit dem et cetera konnte doch

kaum hierauf hingewiesen sein. Auch verbot Gregor geradezu den Diakonen, sich mit der Pflege des Gesangs zu beschäftigen, sie sollten dies den Klerikern der niederen Grade überlassen (außer hier sowie in einem Briefe an den Bischof von Syrakus vom Oktober 598 scheint Gregor in seinen umfangreichen Werken keine Veranlassung genommen zu haben, sich über Kirchenmusik zu äußern, während z. B. Ambrosius von Mailand wiederholt in seinen Schriften auf die Schönheit des Kirchengesangs zu sprechen kommt!). Bei Sergius I. aber wird schon von seiner Diakonenzeit angeführt: „et quia studiosus erat et capax in officio cantilenae priori cantorum pro doctrina est traditus“ (lib. Pontif. I. p. 371, sein Epitaph ist leider verloren ibid. p. 382 Anm. 50); er hatte also jedenfalls die nötige Vorbildung und Anlage zu einer solchen Reform, was von Gregor nicht vorausgesetzt werden kann. Wenn man also auch zugeben kann, daß die Redaktion des Antiphonars jedenfalls vors 8. Jahrhundert falle, so darf man doch mit Duchesne weiter fragen: „Maintenant est-il également sûr, qu'il remonte jusqu'à Grégoire le Grand?“ — Anders faßt die Sache W. Brambach an in seinem Schriftchen „Gregorianisch“. Im Gegensatz zu Gevaerts „Ursprung des römischen Kirchengesangs“ sucht er eine bibliographische Lösung der Frage und berücksichtigt speciell das Sacramentar oder Missale in seinem Gelasianischen und Gregorianischen Typus, während Gevaert vor allem das Antiphonar berücksichtigt und seine Ergebnisse auf musikalisch-stilistische Beobachtungen aufbaut. Brambach kommt wieder auf Gregor I. Freilich

läßt er die Gesänge des Officiums (das alte Responsale) wieder außer Betracht. Dr. A. Ebner weist in seiner Recension des Brambachschen Schriftchens darauf hin, daß die Responsorien und Antiphonen des Breviers im fränkischen Reiche eine tiefgreifende textliche Umgestaltung und teilweise Neuschaffung erfuhren, die unmöglich ohne Einfluß auf die Gestalt der Melodien geblieben sein könne. Da auch das Meßantiphonar von ähnlichen Einwirkungen nicht unberührt blieb, so müsse die Lösung der einschlägigen Streitfragen wohl dahin gehen: „Unsere Liturgie und unser liturgischer Gesang fußen auf der Grundlage, die ein Gregor ihnen gab, und dieser Gregor ist der erste dieses Namens; aber wir besitzen beides, Gesang und Liturgie, in der Prägung, welche ihnen das liturgisch überaus rege Karolingische Zeitalter verlieh." — Man wird also immerhin annehmen müssen, daß Gregor dem kirchlichen Gesang seine Aufmerksamkeit zuwandte und eine eigene Sängerschule ins Leben rief oder ihr doch besondere Pflege angedeihen ließ, da solche Gründungen schon auf die Päpste Sylvester (4. Jahrh.), Leo I. und Hilarius (5. Jahrh.) zurückgeführt werden.

Gregor sandte auch den Benediktinerabt Augustin mit 40 Genossen, worunter mehrere tüchtige Sänger, nach England. Sowohl in den Benediktinerklöstern daselbst als an den Bischofssitzen wurden Singschulen gegründet (so in York, Glasgow, Malmesbury); die Konzilien daselbst, z. B. das 2. Konzil von Cloveshoe, suchten die Uebereinstimmung mit dem römischen Gesang zu unterhalten. Von England her bekam dann auch Deutschland seinen Kirchengesang durch die Glaubens-

boten Kolumban, Gallus und besonders Bonifacius, der nach römischem Muster an den Bischofssitzen Fulda, Eichstädt, Biraburg und Würzburg Gesangschulen gründete. Die Franken in Gallien scheinen den ihnen von den Mönchen übermittelten Gesang frühe nach ihrer Weise moduliert zu haben, weshalb man bei den späteren Schriftstellern von einem Gallikanischen Gesang (cantus Gallicanus) liest. Den echten Gregorianischen Gesang an dessen Stelle zu setzen, war erst Pipin bemüht, dem Papst Paul I. das römische Antiphonale und Responsoriale und den zweiten Vorsteher der römischen Gesangschule, Simeon, zusandte, der später einige Kleriker zur Ausbildung mit sich nach Rom nahm. Noch viel intensiver strebte Karl d. Gr. den Anschluß an den römischen Gesang an, und unter ihm und seinen Nachfolgern erreicht die Entwicklung dieser Periode des einstimmigen Gesangs ihren Abschluß.

§ 9. Die Bemühungen der Karolinger um die Pflege der Musik. Die Sängerschulen von Metz und St. Gallen und ihre musikalische Thätigkeit.

In der Lebensbeschreibung Karls d. Gr. von dem Mönch von Angoulême wird von einem Streit zwischen den römischen und fränkischen Sängern erzählt, wobei Karl den letzteren bedeutet haben soll: „Kehret zurück zur Quelle St. Gregors, da augenscheinlich ihr den Kirchengesang verdorben habt.“ Thatsache ist, daß Karl d. Gr. nicht nur die Pflege des kirchlichen Gesangs sich sehr angelegen sein ließ, sondern daß er bemüht war, speciell den römischen Gesang im ganzen Reiche einzuführen. Da er befürchtete, es möchte die Einheit des

Glaubens unter der Verschiedenheit von Ritus und Gesang leiden, so suchte er überall Gallikanische und Ambrosianische Liturgie und Gesang mit der römischen Liturgie und dem römischen Gesang zu vertauschen. Kapitularien, Synodalbeschlüsse und Reichsgesetze schärften den Klerikern ein, sich an die römische Singweise zu halten. Die Domstifte und Abteien wurden mit neuen korrekten liturgischen Büchern versehen und in allen Klöstern und bischöflichen Schulen mußten die Kinder in der römischen Gesangsweise unterrichtet werden. Wiederholt erbat er sich von Papst Hadrian (772 bis 795) römische Sänger, von welchen die Musikschulen von Metz und Soissons gegründet sein sollen, während 790 Petrus und Romanus nach Deutschland gezogen wären, von denen der erstere Metz erreichte (von ihm sollen besondere Singweisen, die Metensis minor und maior genannt, stammen), während Romanus krank in St. Gallen liegen geblieben sei, sein von Rom mitgebrachtes Antiphonar dem Kloster überlassen habe und so eigentlich Begründer der hochberühmten St. Galler Sängerschule, der bedeutendsten und lebenskräftigsten nach der römischen, geworden wäre. Mögen nun Petrus und Romanus auch rein symbolische Namen und diese Erzählung eine vom Annalisten des Klosters, Ekkehard IV. im 11. Jahrhundert, in seinen casus Sti. Galli zur größeren Ehre des Klosters aufgeputzte Legende sein, — die außerordentliche Blüte der von Karl und anderen gestifteten Sängerschulen, besonders der von Reichenau, Metz (schon unter Bischof Chrodegang) und St. Gallen in der Karolingerzeit steht außer Zweifel, und um

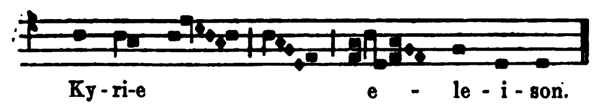
sich davon zu überzeugen, genügt ein Blick z. B. in die Beschreibung der Reichenauer Sängerschule von W. Brambach oder der von St. Gallen von P. Ans. Schubiger. Ekkehard IV. nennt uns viele hochberühmte Namen von St. Galler Musikern: Schüler des Musiklehrers Marcellus und des Vorstehers Iso waren die in Dichtung und Musik ausgezeichneten Tuotilo, Notker Balbulus und Ratpert. Tuotilo verstand sich nicht bloß auf alle Arten von Saiteninstrumenten und Flöten, in deren Behandlung er auch junge Edelleute unterrichtete, während die Mönche bei festlichen Anlässen eine reich besetzte Instrumentalmusik ertönen ließen, sondern war auch Bildschnitzer, Maler, Baumeister und Vergolder. Außer Abt Hartmann, Ekkehard I., Ekkehard II. palatinus († 996), Notker Physicus († 981, Verfasser des Othmarlieds), Notker Labeo († 1022, Verfasser des ältesten Buches über Musik in deutscher Sprache) und seinem Schüler, dem schon genannten Historiographen des Klosters, Ekkehard IV. († 1036) — verdanken auch Berno, Abt von Reichenau (Komponist des Meinradusliebs), und der ebenfalls dem Kloster Reichenau angehörige Hermannus Contractus dem Kloster St. Gallen ihre musikalische Ausbildung.

Tuotilo gilt als Erfinder der sogen. Tropen, wie Notker Balbulus als der der Sequenzen oder Prosen. Unter die einzelnen Töne der reichen Melodien (Tropi) des Kyrie setzte Tuotilo erklärende Texte vielfach in Hexametern und brachte derartige Zusätze und Einschiebsel bald auch in den übrigen Meßgesängen Introitus, Gloria, Sanctus, Agnus Dei u. a. an. So

giebt es z. B. ein Kyrie fons bonitatis, weil der Text fons bonitatis, a quo bona cuncta procedunt zwischen die Worte Kyrie und eleison eingeschoben ist; eine andere bekannte Kyriemelodie zeigt uns M. E. Nro. 19, und

Nro. 19.

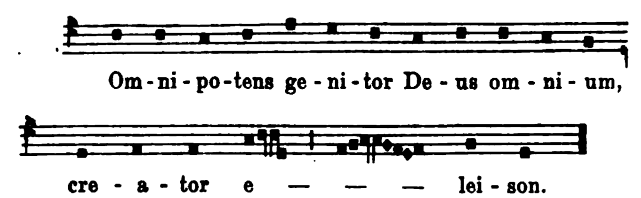
„Kyrie eleison" in festis duplicibus.



unter den ersten Teil dieser Melodie wurde nun der Text „Omnipotens genitor Deus omnium creator" gesetzt, so daß nun der Tropus wie in M. E. Nro. 20 lautet.

Nro. 20.

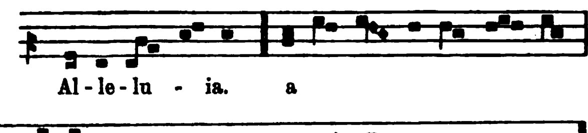
Tropus „Omnipotens genitor" von Tuotilo.

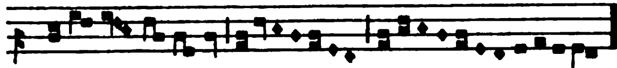


Eine andere Manier, Teile der reichen Meßgesänge mit Text zu versehen, brachten die sogen. Jubili oder Sequenzen; die lange Vokalise am Schluß des Alleluia im Gradualgesang, der sogen. Jubilus, erhielt Ton für Ton (oder wenigstens meist syllabisch) eine eigene Textsilbe und von diesem Jubilus, der auch Sequenz hieß (sequitur jubilatio, quam sequentiam vocant, vgl. ein

solches Alleluia mit Jubilus M. E. Nro. 21), erhielt auch die neue Komposition den Namen Sequenz. Solche Gesänge waren nun schon länger im Gebrauch, aber Notker

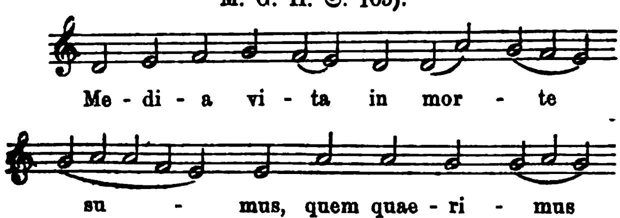
Nro. 21.
Alleluia mit Jubilus.
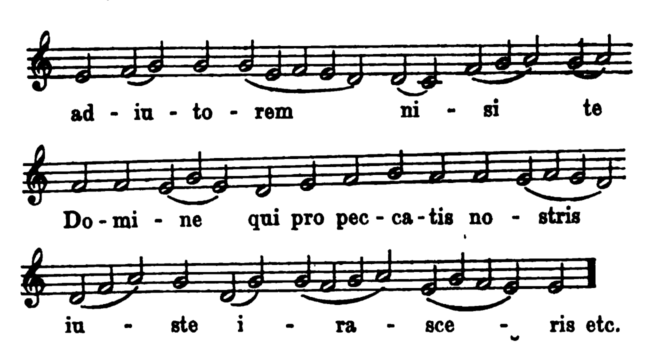




Balbulus gab der Sequenz ihre klassische Form und Vollendung; seine Kompositionen sind schwungvoll, von edler Melodie, zeugen von feinem Verständnis für die reine Choralform und gehören wohl zum Besten, was hierin in Deutschland geleistet wurde. Man vergleiche z. B. die bekannte Notkersche Sequenz „media vita in morte sumus“ (M. E. Nro. 22); man ersieht daraus, daß der Text nicht metrisch (daher auch der andere

Nro. 22.
Die Sequenz „Media vita“ von Notker Balbulus (Ambros M. G. II. S. 105).
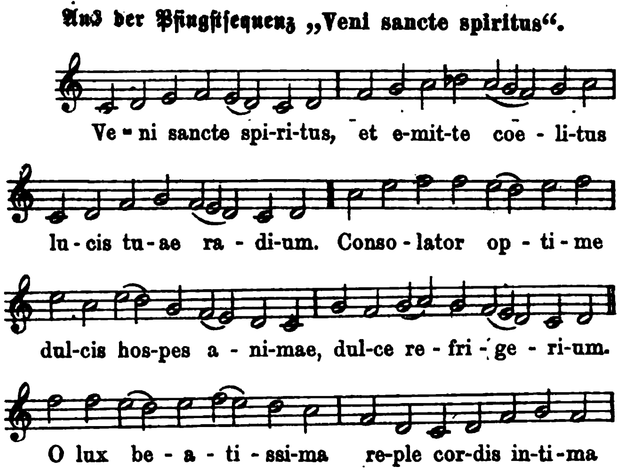




Name „Prosa") und die Melodie dementsprechend frei rhythmisch ist, dies ist der Typus der Notkerschen Kompositionsweise und der an ihn sich anlehnenden der ersten Periode; in der zweiten Periode aber, deren Mittelpunkt Adam von St. Victor ist, sind die Sequenzen vielfach metrisch und gereimt und die Melodien meist streng syllabisch (d. h. jede Silbe trägt nur einen Ton), und man ersieht immer deutlicher, wie die Sequenz mehr und mehr die Form des Lieds erhält und eine Vorstufe des deutschen Kirchenlieds wird (vgl. derartige Kompositionen u. a. in den „Variae preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectae, Solesmis 1892). Die Sequenzen waren im Mittelalter so beliebt und ihre Komposition so im Schwunge, daß bald fast jedes Fest eine eigene besaß. Für die Liturgie wurden aber später bei der Reform des Missale unter Pius V. nur 5 recipiert, die noch heute im Gebrauch sind: für Ostern „Victimae paschali laudes" von Wipo von Burgund, † c. 1050, für Pfingsten „Veni sancte spiritus", wahrscheinlich von Papst Innocenz III.

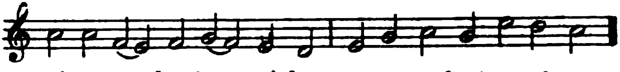
(vgl. M. E. Nro. 23), für Fronleichnam „Lauda Sion“, Text von Thomas von Aquin und Melodie nach Adam von St. Victor, für das Fest der sieben Schmerzen Mariae „Stabat mater“ von Jacopone da Todi,

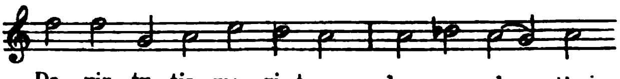
Nro. 23.
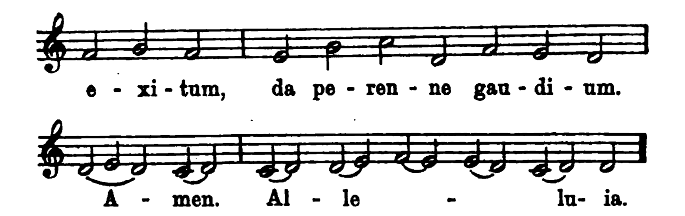
Aus der Pfingstsequenz „Veni sancte spiritus“.



tu - o-rum fi - de - lium. La-va quod est sor-di-dum,







und endlich für die *Totenmesse* „Dies irae“ von Thomas von Celano.

Es war nach all dem gewiß eine glänzende musikalische Thätigkeit in der karolingischen und nachkarolingischen Zeit entfaltet worden. An Schulen, Domen, Stiften, in Klöstern lehrte und pflegte man Musik. Namen der gelehrtesten Männer der damaligen Zeit, wie, außer den schon genannten, *Alkuin*, *Rhabanus Maurus*, Aurelian von Reomé, Regino von Prüm, Oddo von Clugny u. a. finden wir in die Geschichte der Musik verflochten und eine Aufzählung der Musikschriftsteller des ersten Jahrtausends wird uns einen noch genaueren Einblick in diese rege musikalische Wirksamkeit gestatten. Theorie und Praxis der Tonkunst werden mit gleichem Ernst, mit Aufbietung aller Wissenschaft und alles Scharfsinns betrieben und so liegt denn am Ende dieser Periode das mittelalterliche Tonsystem ausgebaut vor uns, von dem wir im folgenden einen kurzen Ueberblick geben wollen.

§ 10. Das mittelalterliche Tonsystem.

Die Lehre über das Tonsystem des Gregorianischen Chorals, womit das der mittelalterlichen Musik überhaupt zusammenfällt, haben uns vorzüglich *Alkuin*,

Hucbald, Notker Labeo, Guido von Arezzo, Hermannus Contractus und verschiedene andere mittelalterliche Musikschriftsteller, deren wir noch unten Erwähnung thun werden, überliefert.

Wie die griechische Musikspekulation neben dem Unterricht im praktischen Gesang als eigene wissenschaftliche Disciplin an den mittelalterlichen Schulen einherging, so sieht man es auch dem damaligen Musiksystem sofort an, daß es mit dem antiken in engem Zusammenhang steht. Es ist näherhin so ziemlich übereinstimmend mit dem diatonischen System der Griechen und umfaßte anfangs 15 Töne vom Proslambanomenos (dem hinzugefügten Ton A) aufwärts bis zur Nete hyperbolaion (dem höchsten Ton des höchsten Tetrachords, a'). Etwa um 600 schon mag das sogen. Gamma graecum (Γ = G) unten angefügt worden sein. Gleich den Griechen teilte man die Töne in Tetrachorde, Reihen von je 4 Tönen, ein und gab Tönen und Tetrachorden auch anfangs die griechischen Benennungen. Allmählich wurden die einzelnen Tetrachorde voneinander getrennt (ähnlich dem griechischen tetrachordon diezeugmenon), und oben ein weiteres, fünftes, angefügt; die Verbindung dieser 5 Tetrachorde zu einer Tonleiter hieß systema maximum (entsprechend dem antiken *σύστημα τέλειον*). Man findet es im Micrologus des Guido von Arezzo folgenderweise erwähnt:

graves	finales	acutae	superacutae	excellentes
Γ A B C	D E F G	a b c d	e f g aa	bb cc dd ee

Dieses Tonsystem entstammte, wie gesagt, zweifellos dem antiken griechischen, wahrscheinlich durch den griechisch-christlichen resp. byzantinischen Kirchengesang

vermittelt. Die antike Musik hatte sich gleichsam in die Formen der griechisch-christlichen Kirchenmusik verloren, sie war schon zu Anfang der byzantinischen Zeit in Vergessenheit geraten, lebte aber in jener weiter. Von Byzanz her wurde dann der lateinische Kirchengesang mit seinem ganzen Tonsystem infolge der Auswanderungen wegen des Bilderverbots im 8. und des nachgewiesenermaßen lebhaften Verkehrs zwischen Morgen- und Abendland im 9. Jahrhundert stark beeinflußt, und zur Zeit Karls d. Gr. scheint der Gesang beider Kirchen noch fast der gleiche gewesen zu sein; während aber die lateinische Kirche bis heute ziemlich daran festhielt, hat sich die griechische Kirche weit von ihrem alten Vorbild entfernt, wie alle jene Völker, die im 10. Jahrhundert ihren Gesang aus der griechischen Kirche herübernahmen (Russen, Ruthenen, Bulgaren, Serben und andere slavische Völker). Diesen Gang der Ueberlieferung aus der antiken griechischen durch die byzantinische auf die lateinische Musik zeigen nachweisbar namentlich auch die sogen. Kirchentöne, d. h. die im ganzen Mittelalter auch für die weltliche Musik gebräuchlichen Kirchentonarten. Nach der ältesten Theorie unterscheidet man 4 Haupt- und 4 Nebentonarten. Die Haupttonart umfaßte eine Oktave vom Grundton aus, die Nebentonart (die dieselbe Tonika hatte) bestand aus der auf der Tonika stehenden Quinte der Haupttonart und der darunterliegenden Quart. Jede Tonart (auch modus oder tonus genannt) setzte sich demnach aus Quint und Quart zusammen und in der Haupttonart war gewöhnlich die Quint, in der Nebentonart die Terz Dominante; Dominante und

Tonika bezeichnete man als die Reperkussion (eigentlich = Wiederschlag, d. h. die beiden am öftesten wiederkehrenden Haupttöne, aus welchen die betreffende Tonart sofort erkenntlich war). Die einzelnen Haupttonarten (auch authentische, authentici, auctores, magistri — zweifellos die byzantin. ἦχοι κύριοι) und Nebentonarten (auch plagale, laterales — die byzantin. ἦχοι πλάγιοι) nach Benennung und Zusammensetzung waren folgende:

Protos	I.	authent.:	d e f g a h c d	dorisch
	II.	plagal.:	a h c d e f g a	hypodorisch
Deuteros	III.	authent.:	e f g a h c d e	phrygisch
	IV.	plagal:	h c d e f g a h	hypophrygisch
Tritos	V.	authent.:	f g a h c d e f	lydisch
	VI.	plagal:	c d e f g a h c	hypolydisch
Tetartos	VII.	authent.:	g a h c d e f g	mixolydisch
	VIII.	plagal:	d e f g a h c d	hypomixolyd.

Man sieht hieraus wie aus dem Tonsystem, daß man sich enge an die antike Lehre anlehnte. Es ist uns aber auch nicht entgangen, daß bei der Aufzählung der Kirchentonarten eine Verwechselung vor sich gegangen sein muß, und diese ist, wie es scheint, auf Rechnung der Musikschriftsteller des 9. und 10. Jahrhunderts und ihres musikalischen Orakels, des Boëthius (möglicherweise auch Bacchius des Aelteren) zu setzen. Boëthius fand nämlich in einem unter dem Namen des Ptolemäus kursierenden Musikhandbuche die Lehre von den 8 Transpositionstönen, die er irrtümlich als Tonarten betrachtete, und die Mönche des 9. und 10. Jahrhunderts übertrugen dann diese Lehre auf die vier authentischen und die vier plagalen Kirchentonarten und

verkehrten dabei die Reihenfolge, so daß man mit Gevaert (vgl. übrigens die hievon etwas abweichende Ansicht Hugo Riemanns, Kat. d. M. G., Stud. zur Gesch. d. Notenschrift, Gesch. der Musiktheorie im 9.—14. Jahrh., Leipzig 1898, S. 10 f.) folgendes Schema erhielte:

Die 8 τονοι des Aristox. bei Boëthius in aufsteigender Reihenfolge:	Die 8 Kirchentonarten in aufsteigender Reihenfolge:	Die 7 griech.-röm. Tonarten in absteigender Reihenfolge:
Hypodorisch (mese f);	Hypodorisch A-a (II);	Hypodorisch aa-a;
Hypophryg. („ g);	Hypophryg. H-h(IV);	Hypophryg. g-G;
Hypolydisch („ a);	Hypolyd. C-c (VI);	Hypolyd. f-F;
Dorisch („ b);	Dorisch D-d (I);	Dorisch e-E;
Phrygisch („ c);	Phryg. E-e (III);	Phryg. d-D;
Lydisch („ d);	Lydisch F-f (V);	Lydisch c-C;
Mixolydisch(„ es);	Mixolyd. G-g (VII);	Mixolyd. h-H.
Hypermixol.(„ f);	Hypermixolyd. a-aa (später ersetzt durch hypomixolyd. D-d).	

Noch im Dodekachordon Glareans im 16. Jahrhundert findet sich diese Theorie der Kirchentöne und hat sich bis heute theoretisch und praktisch erhalten. (Glarean fand demnach die besagte Theorie schon vor und hat sie nicht erst neu aufgebracht, wie einige Autoren, z. B. Thomas, Instrumentation der Meistersinger, S. 61, annehmen; man kann höchstens sagen, die alten Mißverständnisse seien durch Glarean aufs neue festgelegt worden, weil durch ihn der allgemeine Gebrauch der betreffenden griechischen Namen für die Kirchentonarten aufkam.) Für die genannte Verwechselung spricht auch die Thatsache, daß man auf die neuen Kirchentonarten die antiken Charakteristiken über-

trug, z. B. das neue Kirchendorische auf d ebenso charakterisierte, wie die Antiken ihre phrygische Tonart auf d charakterisierten, und umgekehrt schrieb man dem Kirchenphrygischen auf e zu, was die Alten ihrem Dorischen auf e zugeschrieben hatten.

Aurelianus Reomensis um 850 erwähnt zum erstenmal die Kirchentöne als eine ziemlich neue Aufstellung und sagt, daß sie den Griechen, d. h. den Christen des Orients zu verdanken sei; bei diesen finden wir das System zuerst in dem Oktoëchos (*κανόνιον τῆς μουσικῆς*, einer Sammlung liturgischer Gesänge) des Johannes von Damaskus, eines Syrers von Geburt. Mit dieser syro-hellenischen resp. byzantinischen Lehre wurde dann die antike Theorie unter den angedeuteten Mißverständnissen vereinigt.

Ueber dieses mittelalterliche Tonsystem und die Tonartentheorie nun besteht kein ernster Zweifel, sie sind uns nicht nur in praktischen, sondern namentlich auch in theoretischen Musikwerken überliefert. Eine andere Frage ist es, ob wir auch der Ueberlieferung der altlateinischen Gesänge, also den praktischen musikalischen Erzeugnissen des ersten Jahrtausends, sicher vertrauen können, und diese Frage führt uns zunächst noch auf die andere über die damals gebräuchliche Notenschrift.

§ 11. Die Entwicklung der Notenschrift. Guido von Arezzo.

Die griechische Musik bediente sich des Alphabets für die Bezeichnung der einzelnen Töne, und wie das Musiksystem so ging auch das griechische Notenalphabet zu den Lateinern über. Erst spät, etwa im 10. Jahrhundert (also nicht schon durch Boëthius) wurde

es durch das lateinische Alphabet ersetzt, und zwar sind diese Notierungen dem Notker Balbulus (†912) und dem gelehrten Abt Odo von Clugny († 942) zuzuschreiben. Der erstere bezeichnete unsere heutige Leiter c d e f g a h c′ mit A B C D E F G A, während bei letzterem unserem heutigen A ebenfalls A entsprach und unser heutiges H noch ganz richtig mit B bezeichnet ward; erst allmählich bildete sich unser h aus dem alten b durum oder quadratum (♮), womit man im Gegensatze zum b molle oder rotundum (b) das heutige h bezeichnete, wegen der Aehnlichkeit der Form heraus, so daß wir den zweiten Ton der unveränderten Skala auf A mit H statt mit B bezeichnen. Auch wurde das Alphabet weiter als bis g benützt, nämlich bis p (= a′).

Eine andere im Abendlande wohl schon zur Zeit des Papstes Gregor d. Gr. († 604) eingebürgerte Notation war aber die sogen. Neumenschrift, die vielleicht mit einer alten angeblich von Ephrem d. Syrer erfundenen (später von Johannes Damascenus reformierten) byzantinischen Notation im Zusammenhang steht. Nicht nur die Bezeichnung Neuma selbst, sondern auch die verschiedenen Neumenformen (einfach Neumen genannt), wie Quilisma, Climacus, Kephalicus, Epiphonus, weisen auf griechischen Ursprung. Neuma bedeutet Wink, und es ist nicht undenkbar, daß die Zeichen wenigstens teilweise den Handbewegungen (Winken) des Lehrers bei Ausführung eines Gesangs (Cheironomie) nachgebildet sind. Die Grundformen werden wir allerdings in den drei griechischen Hauptaccenten, Acut, Gravis und Circumflex, zu suchen haben,

Nro. 24.

Tabelle der gebräuchlichsten Neumen

No.	Name.	Form.	Zusammensetzung.
1.	Punctum.	•	Gravis.
2.	Virga.	/	Acutus.
3.	Clivis.		Acutus, gravis.
4.	Podatus.		Gravis, acutus.
5.	Scandicus.		Gravis, gravis, acutus.
	Salicus.		
6.	Climacus.		Acutus, gravis, gravis.
7.	Torculus.		Gravis, acutus, gravis.
8.	Porrectus.		Acutus, gravis, acutus.
9.	Podatus subpunctis.		Gravis, acutus, gravis, gravis.
10.	Climacus resupinus.		Acutus, gravis, gravis, acutus.
11.	Scandicus flexus.		Gravis, gravis, acutus, gravis.
12.	Scandicus subpunctis.		Gravis, gravis, acutus gravis, gravis.
13.	Torculus resupinus.		Gravis, acutus, gravis, acutus.
14.	Porrectus flexus.		Acutus, gravis, acutus, gravis.
15.	Porrectus subpunctis.		Acutus, gravis, acutus, gravis, gravis.

und zwar entspricht dem Gravis gewöhnlich der verkürzte **Punkt** (punctum), dem Acutus die sogen. **Virga**, dem Circumflex die **Clivis**, resp. der umgekehrten Form, dem Anticircumflex, der **Podatus**. Die nebenstehende Tabelle der gebräuchlichsten Neumen mit Angabe der Accente, die in denselben enthalten sind (M. E. Nro. 24, aus J. Pothier, der Greg. Choral S. 41), möge das veranschaulichen.

Zu diesen **einfachen Neumen** kamen noch viele **Zierformen** für zusammengezogene, gedehnte, wiederholte, verkürzte Töne und für den Triller.

Außer den **Accentneumen** gebrauchte man in einigen Ländern, z. B. **Aquitanien**, die den Punkt als Grundelement benützenden sogen. **Punktneumen**, z. B. ⁚ = Clivis, ⁝ = Climacus (absteigende Neumen).

Diese Zeichen nun setzte man einfach über den Text und gewann dadurch wenigstens eine Unterstützung des Gedächtnisses für den Vortrag überlieferter Gesänge. Genaue Intervalle zeigten die Neumen ebensowenig an, wie die Tondauer, und ersetzten daher die Schule, welche die Trägerin der Tradition war, keineswegs (vgl. eine Probe M. E. Nro. 25).

Man war daher frühzeitig bemüht, diese verhältnismäßig ja sehr brauchbare, weil vervollkommnungsfähige, aber so, wie sie war, noch recht unvollkommene Notenschrift zu verbessern, sie aus einer **neumatischen** (die nur im allgemeinen Steigen und Fallen der Melodie angab) zu einer **diastematischen** (welche die Intervalle genau bezeichnete) zu machen.

Der Versuch einer Notenschrift mit 4 Buchstaben, die in 3fach veränderter Form wiederkehrten, die sogen.

Dasianotation, welche sich in der Pseudohucbaldschen Musica enchiriadis findet, sowie der andere des Reichenauer Mönchs Hermannus Contractus, der mit Buchstaben die Intervalle bezeichnete (z. B. E = equaliter = Wiederholung des gleichen Tones; S = Semitonium = Halbton; T = tonus = Ganzton; D = Diatessaron = Quart; Δ = Diapente = Quint u. s. w.) seien hier nur kurz erwähnt.

Nro. 25.

Probe einer Neumenhandschrift.

(Kopie aus einem fliegenden Blatt [eines wohl aus dem 12. Jahrh. (?) stammenden Antiphonars] im Besitz der Musikbibl. des kgl. Wilhelmsstifts zu Tübingen.)

R. Diem festum sacratissime virginis celebremus qualiter pas-
sa sit beata agnes ad memoriam revocemus. octavo decimo
etatis sue anno mortem perdidit et vitam invenit. quia so-
lum vite dilexit auctorem. V. Ingressa agnes turpitudinis
locum angelum domini preparatum invenit. Quia solu.

Schon ein Versuch mit Linien bestand darin, daß Hucbald von St. Amand in Flandern († c. 930) die Textsilben zwischen übereinanderstehende Linien schrieb, je nach der Tonhöhe, in welcher sie zu singen waren, höher oder tiefer, wobei am Anfang der Linie ein S oder T das Intervall des Halb- oder Ganztons bezeichnete; ein Beispiel mag dies erläutern:

S
T es
T tris sempiternus
T pa fi
S li
T Tu us.

Damit wollte folgende Melodie notiert werden:

e ga aaaa h gfe
Tu patris sempiternus es filius.

Außer diesem werden namentlich aus dem 10. Jahrhundert noch manche Versuche erwähnt, die Notenschrift zu vervollkommnen, man stellte Neumenzeichen auf und unter eine Linie, man suchte die Entfernungen der Neumen voneinander durch zwei oder mehr Linien zu regeln, — kurz, Guido von Arezzo (um 995 bis 1050) fand verschiedene brauchbare Vorarbeiten, auf welche er seine geradezu epochemachende Erfindung der die einzelnen Intervalle ebenso genau wie kurz angebenden Liniennotenschrift aufbaute. Um die Töne der Neumen, deren Deutung damals absolut keine einheitliche mehr war, genau zu fixieren und so den Gregorianischen Gesang vor dem Untergang zu bewahren, zog er 4 Linien, für c′ eine gelbe, für f eine rote, die dazwischenliegende schwarze war für a, und je nach Bedarf wurde über c′ eine schwarze für e′ oder unter f eine schwarze für d gezogen; man schrieb wohl auch den nichtfarbigen Linien den Tonbuchstaben e und a (auch b) als Schlüssel vor, wiewohl später nur noch f und c (und g) als Schlüssel vorgezeichnet wurden, zumal nachdem die Linien nicht mehr durch ihre Farbe unterschieden waren.

Guido notierte sich in dieser Weise das ganze Antiphonar (das uns leider verloren ist) und legte es dem Papste Johann XIX. vor, der die neue Erfindung mit Freuden begrüßte und die Anfertigung neuer Gesangbücher mit der neuen Notenschrift empfahl. Immerhin bürgerte sich die letztere nur ganz allmählich ein

und noch aus dem 12. und 13. Jahrhundert besitzen wir Neumenhandschriften ohne Linien.

Es war eine natürliche Folge der neuen Erfindung, daß die einzelnen kleinen und oft flüchtigen Neumenfiguren nunmehr eine präcisere und solidere Gestalt erhielten, bis sie sich zu der seit dem 14. und 15. Jahrhundert in den gregorianischen Choralbüchern gebrauchten nota quadrata fortentwickelt hatten (unter den modernen Choralbüchern geben die von Solesmes die alten Formen am treuesten wieder). Die Schlüsselbuchstaben wie die Neumenformen wurden unter dem Einfluß der gotischen Schrift, die in Deutschland sich eckiger und schärfer ausprägte als in Frankreich und Italien, stilisiert, und man hat dementsprechend eine lateinische und eine gotische (die sogen. Hufnagelschrift) Form zu unterscheiden. Einige Beispiele in M. E. Nro. 26 mögen dies darthun.

Man ersieht aus dem Vorstehenden, daß die Neumenschrift nicht dazu angethan war, eine ganz sichere und unantastbare Ueberlieferung unserer einstimmigen Gesänge aus dieser Periode zu ermöglichen. Inwieweit dieser Ueberlieferung zu trauen ist, möge uns der folgende Paragraph lehren, in welchem wir zugleich die weiteren Schicksale des Gregorianischen Chorals kurz kennen lernen wollen. Nur sei zuvor noch einiger anderer ebenfalls Guido von Arezzo zugeschriebener musikalischer Neuerungen hier Erwähnung gethan.

Der Benediktinermönch Guido stammte wohl aus Frankreich, erhielt seine Erziehung und ersten Unterricht in den Wissenschaften im Kloster St. Maur des fossés, kam dann später nach Pomposa bei Ra-

venna und endlich in das Kloster zu Arezzo, wovon er gewöhnlich Guido von Arezzo benannt wird. Dem großen Erfinder der Notenschrift wurden in der Folgezeit alle denkbaren Neuerungen, ja die Erfindung der Musik selbst, zugeschrieben. Ein zweifelloses Verdienst

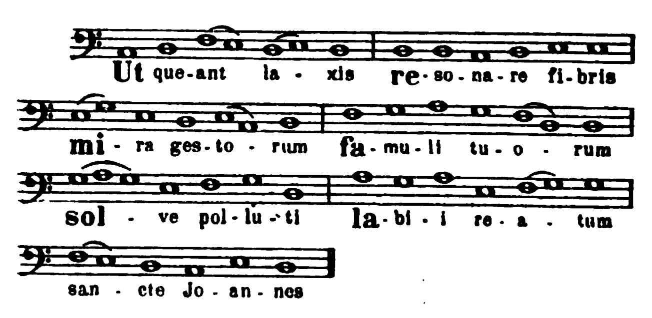
Nro. 26.

F-Schlüssel.		Latein. Notenschrift.		Goth. Notenschrift.	
Latein. Schrift.	Goth. Schrift.	Podatus.	Clivis.	Podatus.	Clivis.
		VIII. u.	IX Jahrh.	VIII. u.	IX. Jahrh.
XI.	Jahrh.	X. u.	XI.	X. u.	XI.
XII. u.	XIII.	XII u.	XIII.	XII. u.	XIII.
XIV.	u. XV.	XIV.	u. XV.	XIV.	u. XV.
Modern.		Modern.		Modern.	

erwarb sich der populäre Mönch mit Aufstellung einer neuen Gesangslehrmethode. Der Schüler mußte bisher mittels des Monochords jeden einzelnen Ton eines Gesanges aufsuchen oder durch einen kundigen Sänger sich vorsingen lassen; jetzt aber sollte er mit einemmale mit einem Ton auch dessen Umgebung kennen lernen, so daß er mit Leichtigkeit die an ihn sich anschließenden

Intervalle treffen lernte. Guido ließ zu diesem Zweck bekannte Gesangstücke auswendig lernen, speciell einen Hymnus vom Feste Johannes des Täufers (vgl. M. E. Nro. 27), dessen Melodie er so einrichtete,

Nro. 27.
Hymnus: Ut queant laxis.



daß jede Phrase einen Ton höher einsetzte, so daß die Anfangstöne das Hexachord c — a ergaben; die Folgezeit benützte auch die Anfangssilben dieser Abschnittchen als Bezeichnung für die betreffenden Töne, nämlich ut = c, re = d, mi = e, fa = f, sol = g, la = a (si für die 7. Stufe h wurde erst später in Frankreich beigefügt).

Hieran schloß sich, wenn auch nicht direkt von Guido herrührend, die Lehre von der sogen. Solmisation und von der Guidonischen oder harmonischen Hand. Der Halbton mi—fa im obigen Hexachord sollte auch für die Halbtöne h c und a b als Bezeichnung verwendet werden (Mutation oder Verschiebung der Stu-

sennamen), und man erreichte das, indem man dieses Hexachord (hexachordum naturale) auch auf die Stufen f (hexachordum molle) und g (hexachordum durum) stellte. Sämtliche damals gebräuchliche Töne von Γ bis e'' wurden so in 7 Hexachorde geteilt, ähnlich der griechischen Tetrachordeinteilung, und danach durch die sogen. Guidonische oder harmonische Hand auf die einzelnen Fingerglieder verteilt, die schon früher zum Tonmerken und zur Intervallenerkenntnis verwendet worden zu sein scheinen. Die hienach bis ins vorige Jahrhundert gebräuchlichen Solmisationsnamen zur Tonbezeichnung waren sehr umständlich und wurde da z. B. unser kleines c mit c fa-ut, das eingestrichene c' mit c sol-fa-ut benannt. Die Solmisation war eine Vorstufe unseres Oktavsystems, sie hob die Beziehung von Haupt- und Nebentonart hervor und hatte die Bedeutung, in das Verständnis der Modulation einzuführen. Das diatonische System der Kirchentöne wurde durch sie allmählich weiterentwickelt bis zu unserem modernen enharmonisch-chromatischen Tonsystem.

§ 12. Ueberlieferung und fernere Geschichte des Gregorianischen Chorals.

Bei einer Musik, die für die ganze spätere abendländische Tonkunst von so grundlegender Bedeutung wurde, ist es gewiß von nicht geringem Interesse, zu erfahren, wie viel von ihr uns bis heute sicher und unzweifelhaft überliefert und erhalten ist.

Wir haben hier zu unterscheiden zwischen einfachen sogen. syllabischen oder psalmodischen und reichen, sogen. neumatischen, melismati-

schen oder frei komponierten Gesängen. Es liegt auf der Hand, daß die einfachen Gesänge nicht nur die älteren sind, aus denen die reicheren Stücke teilweise durch Erweiterung, Veränderung und andere Modifikationen sich gebildet haben, soweit diese nicht seit dem Bestehen der Sängerschulen vom 5. Jahrhundert an neu komponiert wurden, sondern auch die leichter und sicherer überlieferten, da sie viel weniger Anforderungen ans Gedächtnis stellten, als die aus so vielen Noten

Nro. 28.

Tractus: „Sicut cervus". (Vgl. Pothier, Grad. pag. 226 f.)

Sic - ut cer - vus de - si - de - rat

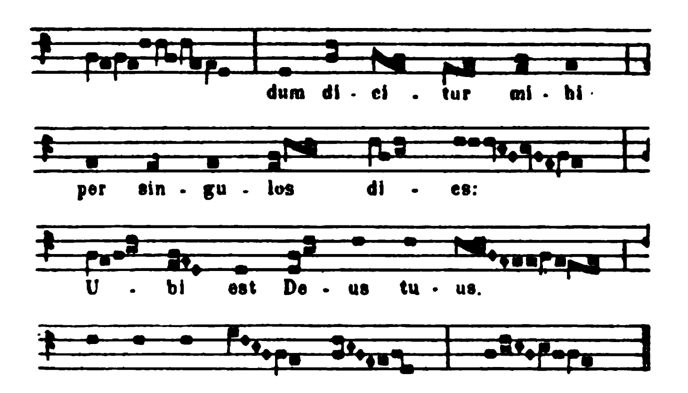
ad fon - tes a - qua - rum:

i - ta de - si - de - rat a - ni - ma me - a

ad te, De - us. ℣. Fu - e - runt

mi - hi la - cri - mæ me - - - æ

pa - nes di - e ac no - - cte,



(Neumen, Melismen) bestehenden reichen Gesänge. Zum Vergleich verweisen wir auf die bisher angeführten Beispiele syllabischer Komposition und geben in M. E. Nro. 28 ein Stück einer reich melismatischen sogen. Tractusmelodie, zugleich als Probe einer schematischen Komposition, in welcher sich bestimmte Melodieglieder (hier etwa 7) in leichter Variation wiederholen. Es ist zu bedenken, daß eine Notenschrift im Anfang noch nicht existierte und diese Gesänge ausnahmslos einer mündlichen Tradition überlassen blieben. Diese ist nun für die einfachen Gesänge, wenn sie zumal im täglichen Gebrauch standen, sehr leicht denkbar, das damalige Ohr war ganz an diese Modulationen gewöhnt, das Gedächtnis dafür sehr frisch und die Uebung und das Anhören derselben sehr häufig. Viel größere Anforderungen wurden durch die melismatischen Gesänge ans Gedächtnis gestellt, und wenn man auch später die Neumenmanuskripte zur Hand hatte (was

wohl nur dem Vorsänger oder Chorleiter zukam, wie die kleine Ausführung der Neumencodices zu beweisen scheint), so gaben diese immerhin nur Andeutungen über den Gang der Melodie (eine Unterstützung des Gedächtnisses rememorationis subsidium nennt Hucbald die Neumen), nicht aber die einzelnen Intervalle. Und je länger man nur auf solche Hilfsmittel angewiesen war und je länger der Streit zwischen römischer und gallikanischer Liturgie (in der Karolinger Zeit) dauerte, desto mehr häuften sich auch die Klagen, jeder Meister dociere anders, habe eine andere Neumenentzifferung; Guido von Arezzo und sein Kommentator Joannes Cottonius, Berno von Reichenau, Aribo Scholasticus, u. a. sprechen von vielen Verschiedenheiten und Willkürlichkeiten, und Guidos angelegentlichste Sorge war es ja, gerade hierin Wandel zu schaffen durch eine präcise und einfache Notenschrift. Wurden aber nun auch seit dieser Erfindung die neumierten Codices diastematisiert (genau nach den einzelnen Intervallen übertragen), so bürgt uns doch niemand dafür, daß nicht speciell bei den reich neumierten Gesängen viele Varianten bestehen blieben und mit fortgeschleppt wurden, daß nicht viele Willkürlichkeiten auch bei der Umschreibung sich einschlichen; auch hatte ja bereits mit dem zweiten Jahrtausend die mehrstimmige Bearbeitung des Gregorianischen Chorals begonnen, er wurde allmählich in die Fesseln der Mensur geschlossen, verlor seinen freien Sprachrhythmus, wurde immer mehr und mehr verkannt und mißachtet dem aufkommenden mehrstimmigen Gesang gegenüber, scheint allmählich geradezu in rohes, sinnloses Geschrei ausgeartet zu

sein, so daß nicht allein Martin Luther, sondern auch verschiedene Konzilien ihre Stimme dagegen erhoben; die Choralschulen gerieten in immer tieferen Verfall; namentlich seit dem 14. Jahrhundert wurden die Choralbücher durch die Kopisten willkürlich verändert und verschlechtert.

Nimmt man dazu, daß die ältesten Neumenhandschriften (speciell das dem Romanus zugeschriebene von P. Lambillotte lithographierte, von der „Paléographie musicale“ phototypierte Gregorianische Antiphonar) wohl erst aus dem 9. oder 10. Jahrhundert stammen, so wird man zugeben, daß die Ueberlieferung der reichen Gesänge nicht ohne mancherlei ernste Schwierigkeiten und Aenderungen erfolgt ist, während für die einfachen Stücke, die auch in unseren modernen Choralbüchern sich wesentlicher Uebereinstimmung erfreuen, dies alles nicht oder doch nicht in dem Maße zutrifft. Als älteste und reinste Quellen dieser einfachen Gesänge, zum Teil schon mit diastematischer Notierung, haben wir den Tonarius des Regino von Prüm (um 900), die Pseudo-Hucbaldsche Enchiriadis und die anonyme Commemoratio aus der Mitte des 10. Jahrhunderts. Alles zusammengenommen, kann man sich dem Urteile von Ambros anschließen, wenn er schreibt: „Die Fassung dieser Gesänge blieb, trotz aller Abweichungen im einzelnen, doch im ganzen immer dieselbe, und was wir noch jetzt in unseren Kirchen zu hören bekommen, ist im wesentlichen noch immer die alte ehrwürdige Tonweise des hl. Gregorius. Es kommt dabei mehr auf den eigentümlichen Stil dieser Gesänge im allgemeinen als auf die Note im einzelnen an, und

deshalb hat die Aenderung und Entstellung dieser oder jener Phrase, haben Modifikationen in den Tonschlüssen u. s. w. nicht so sehr geschadet, daß wir besorgen müßten, statt der echten alten Cantilena nur einen ungenügenden Nachklang derselben zu besitzen. Die Ueberlieferung und die tägliche Uebung in der Kirche ist für die Erhaltung weit einflußreicher gewesen, als die schriftliche Aufzeichnung in Neumen, welche der Ueberlieferung und Uebung doch auch nicht entbehren konnten." —

Nachdem der Gregorianische Choralgesang bis in die Mitte unseres Jahrhunderts so ziemlich hintangesetzt und vernachlässigt war, begann von da an eine erneute lebhafte Thätigkeit, den Gregorianischen Choral praktisch zu repristinieren und zu reformieren. Die Bewegung ging von Belgien und Frankreich aus über Deutschland, Oesterreich, England, Irland, Amerika und Italien. Auf Grund archäologischer Forschungen erschien eine Reihe neuer Ausgaben der liturgischen Gesangbücher, während Rom an der gekürzten in Regensburg neu aufgelegten Medicäerausgabe festhält. Unter den archäologischen Ausgaben verdient an erster Stelle genannt zu werden die von den Benediktinern zu Solesmes (Sarthe, Frankreich) besorgte, wie denn auch dieser archäologische Choralgesang gerade dort und in den Klöstern der Beuronerkongregation einer mustergültigen Pflege und Ausführung sich erfreut.

In den letzten Decennien haben aber auch andere Gelehrte, denen die praktische Repristinierung dieses Gesangs zunächst ganz ferne lag, ihre wissenschaftlichen Forschungen auf dieses Gebiet ausgedehnt und vor

allem auf die Herkunft und ursprüngliche Entwicklung ihr Augenmerk gerichtet. Es standen sich hier bisher verschiedene mehr oder weniger unbewiesene Meinungen gegenüber, und während die einen den Gesang der ersten Christen als einen Zweig des jüdischen Synagogengesangs erklärten, glaubten andere, wie Kiesewetter, aus höchst seltsamen und teilweise geradezu naiven Gründen in ihm eine ausgesprochene Neuschöpfung erkennen zu müssen. Eine dritte und wohl die begründetste Ansicht ging dahin, daß sich dieser Gesang an die damalige griechisch-römische Musik anschloß, und die griechischen Musikfunde der letzten Decennien haben es uns möglich gemacht, den Nachweis, daß die altchristliche Musik einen Zweig der griechischen und griechisch-römischen Musik darstellt, wirklich zu führen. Ich habe die diesbezüglichen Forschungsresultate mit Beifügung der reichen Litteratur, welche auf diesem Gebiete erwachsen ist, in der schon citierten Schrift zusammengefaßt und zugleich, speciell im dritten Teil, der über Melopoiie handelt, neue Gesichtspunkte und Beweise beizubringen versucht.

Die Arbeiten über Greg. Choral im 19. Jahrhundert greifen naturgemäß zurück auf die Schriften, welche zur Blütezeit desselben entstanden sind, und dies führt uns noch auf die Behandlung der musikwissenschaftlichen Thätigkeit in dieser Periode und um die Wende des ersten Jahrtausends.

§ 13. **Die Musikwissenschaft und ihre Vertreter.**

Hatte die praktische Musik dieser Periode ihre Wurzeln in der griechischen, so spielte noch weit mehr

die griechische Musiktheorie ins erste Jahrtausend herein, ja das ganze Mittelalter hindurch ward die griechische Musikspekulation in Ehren und wurde an allen Schulen gepflegt.

Die griechischen und griechisch-römischen Auctoren haben wir bei Besprechung der griechischen Musik erwähnt. Hier sind vor allem drei für die ganze spätere Zeit einflußreiche Männer zu nennen, Boëthius, Martianus Capella und Cassiodor.

Der Mann, den wir schon wiederholt erwähnen mußten, der als das Orakel der mittelalterlichen Musikschriftsteller bezeichnet werden kann, dessen tief gelehrte aber schwer verständliche Schrift „de musica" für das Mittelalter als Fundamentalcodex der Musik galt, ist der Philosoph und bedeutende Mathematiker Anicius Manlius Torquatus Severinus Boëthius, geb. um 475 zu Rom aus einer alten, edlen Familie, später langjähriger Freund und vertrauter Ratgeber des Ostgotenkönigs Theoderich, der ihn aber 524 wegen politischen Verdachts einkerkern und hinrichten ließ. Boëthius war Pythagoräer und schon als Mathematiker Gegner der Anschauungen des Aristoxenus; sein Werk „de musica" in 5 Büchern ist eine gründliche, umfassende Bearbeitung des damals untergehenden griechischen Musiksystems, und was das Mittelalter von griechischer Musik wußte, hatte es aus Boëthius. Er war das Fundament, auf dem es sein musikalisches Lehrgebäude aufrichtete, ähnlich wie die Scholastik ihr kompliziertes Gebäude auf die feststehende Kirchenlehre aufbaute. Mit der größten Hochachtung erwähnen ihn die späteren Schriftsteller, er ist ihnen der vir doctis-

simus, eruditissimus, disertissimus, genere et scientia clarissimus; Abälard rühmt ihn als Repräsentanten aller Einsicht in Sachen der Musik, und Papst Johann XXII. beruft sich in seinem 1322 gegen die Mißbräuche der Mensuralmusik erlassenen Dekretale auf die Autorität des Boëthius. Nur wenige wagen eine abweichende Ansicht, wie z. B. Guido, der von ihm in seiner Schrift de ignoto cantu behauptet, er sei für den Philosophen sehr gut, für den Sänger aber eigentlich unbrauchbar; ähnlich urteilt Wilhelm von Hirsau, und in unserer Zeit hat Fr. Aug. Gevaert ihn „mathématicien savant mais assez médiocre musicien“ genannt. Man muß sich eigentlich wundern, und es ist vielleicht der schlimmste Nachteil, den so das Studium des Boëthius verschuldete, daß man damals nicht erkannte, daß diese Schrift nicht ein musikalisches Lehrbuch, sondern eine philosophische Phänomenologie der Musik sein wollte, d. h. es wollte die Gründe der musikalischen Erscheinungen begreifen lehren und zwar zunächst die physikalischen und mathematischen Momente derselben. Auf die wohl auch durch Boëthius verschuldete Verwechslung der kirchlichen Tonartenbezeichnungen ist schon oben hingewiesen.

Neben Boëthius war namentlich Martianus Capella, ein lateinischer Dichter und Gelehrter zu Anfang des 5. Jahrhunderts in Carthago, einflußreich. Sein „Satyricon“, dessen beide erste Bücher betitelt sind „de nuptiis Philologiae et Mercurii“, und Auszüge aus dem griechischen Musikschriftsteller Aristides Quintilianus enthalten, handelt im 9. Buch von Musik,

und hiezu schrieb im 9. Jahrhundert Remigius von Auxerre einen Kommentar.

Endlich verdient hier noch Erwähnung Magnus Aurelius Cassiodorus, um 470 geb., Kanzler der Könige Odoaker und Theoderich, später Konsul in Rom; er stiftete um 538 das Kloster Vivarium (Vivarese in Calabrien), in welchem er seine Mönche auch zu wissenschaftlichen Arbeiten und zum Abschreiben von Büchern anhielt; hier schrieb er sein Werk „de artibus ac disciplinis liberalium litterarum“, worin sich auch ein Traktat über Musik (institutiones musicae) befindet, in welchem er sich auf griechische Lehrbücher und Abhandlungen, wie von Euclid, Ptolemäus, Alypius, beruft, und der für den Musikhistoriker noch immer Wert hat. Er starb um 565. —

Die übrigen Musikschriftsteller, welche sich an die drei genannten, vorzüglich an Boëthius, anlehnen, finden sich zugleich mit einer summarischen Uebersicht über den Inhalt ihrer Werke aufgeführt im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch“ von 1886—1889, im Anschluß an die vom Fürstabt Gerbert von St. Blasien in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts (1784) veranstalteten Sammlung der scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, die von dem gelehrten Ed. de Coussemaker fortgesetzt wurde. Die meisten dieser Traktate finden sich auch in der Bibliotheca universalis von Migne. Hier seien erwähnt: Nicetius, Bischof von Trier († 566), Isidor von Sevilla (Hispalensis, † 636, tractatus de musica), Beda Venerabilis, der Vater der englischen Geschichte († 735, musica theorica), Alkuin, Abt von Tours († 804,

schrieb in einer Art Encyklopädie einen Passus über Musik, den ersten und bündigsten Traktat über Choral), Aurelianus von Réome (Reomensis, 9. Jahrhundert), Remigius von Auxerre (Antisiodorensis, 9. Jahrhundert); die schon genannten Regino von Prüm († 915), Hucbald († 930), Odo von Clugny († 942) und Guido von Arezzo, die wichtige und teilweise grundlegende Traktate über Musik verfaßt haben; endlich Berno von Reichenau (Augiensis, † 1048), Hermannus Contractus von Reichenau († 1054), Aribo Scholasticus († 1078), Abt Wilhelm von Hirsau († 1091), Bischof Theoger von Metz, die schon genannten Mönche von St. Gallen Notker Balbulus († 912) und Notker Labeo († 1022, dem eine musikalische Abhandlung über die 8 Kirchentöne in deutscher Sprache zugeschrieben wird); und aus dem 12. Jahrhundert noch Dietger (Mönch von Hirsau, Abt zu St. Georgen im Schwarzwald, Bischof von Metz, † 1120), Joannes Cottonius (Kommentator Guidos) und St. Bernard († 1153, dem verschiedene musikalische Traktate zugeschrieben werden).

Da von da an die Musiktraktate sich speciell mit der Mensuralmusik beschäftigen, wie dies auch in verschiedenen der oben angeführten schon teilweise geschieht, so werden wir in der folgenden Periode darauf zu sprechen kommen.

Vorerst noch einen kurzen Blick auf den Stand der übrigen Musik, namentlich des Volkslieds und der Instrumentalmusik in dieser Periode.

§ 14. Der Volksgesang und die Instrumentalmusik.

Hier können wir uns kurz fassen, denn was notorisch und nachweisbar an Musik in dieser Periode gepflegt wurde, haben wir im Bisherigen dargelegt. Was aber außerdem noch gesungen und musiziert wurde, ist uns nicht überliefert, oder sagen wir: es ist anzunehmen, daß weltliche Gesänge, Volkslieder, Instrumentalmusik da und dort in Italien, Gallien, Germanien gepflegt wurden, aber wir können kaum ahnen, wie diese Musik im einzelnen beschaffen war, denn weder Texte, noch Weisen, noch Melodien sind auf uns gekommen. Es mag die überall frische Begeisterung für den neuen christlichen Gesang und dessen Verbreitung viel dazu beigetragen haben.

Tacitus berichtet uns, die Deutschen preisen in alten Liedern den Gott Tuisko und dessen Sohn Mannus als Stammväter und Gründer des Volkes. Dazu kam eine Art Kriegslied, Bardit genannt. Aber auch bei ihren Opfern hatten sie Gesang, Tanz und Spiel, und das Konzil von Auxerre wie später der hl. Bonifacius mußten den Lärm der Tanzleiche und Mädchenlieder (Winileodes) und die Schmausereien in der Kirche verbieten, wie andererseits die an Kirchweih- und Heiligenfesten üblichen ausgelassenen Gesangs- und Tanzbelustigungen, wobei namentlich Weiberchöre mit obscönen Liedern auftraten, wiederholt im 6. und 7. Jahrhundert verboten wurden. Sogar die Leichenfeierlichkeiten waren durch Gesang, Tanz und Spiel ausgezeichnet, denn die Aufnahme des Verstorbenen in den Kreis der Seligen durch den Tod galt unseren Vorfahren als Anlaß zu einem Freudenfeste für die Ueberlebenden,

„es wurden dabei Bären und Tänzerinnen zugelassen, Maskeraden und Tänze unter Absingung diabolischer Lieder aufgeführt“ (vgl. W. Bäumker, zur Gesch. der Tonk. in Deutschland). Außer den genannten hatte man natürlich Hochzeitslieder, Spott-, Schmäh- und Rätsellieder, Gesänge aus der Tier- und Heldensage, Weissage- und Zauberlieder und wohl auch solche zum Waffentanze, wobei je die Harfe die Begleitung übernahm. Aber erhalten ist uns leider nichts hievon, weder von italienischen und gallischen, noch von germanischen Volks- und Heldenliedern, noch von den englischen Bardenliedern und Balladen zur Harfe.

Auch aus der folgenden Zeit (von der Völkerwanderung an) wird die Pflege des Gesangs erwähnt; so hatten Ost- und Westgoten, Longobarden und Vandalen ihre Heldenlieder; bekannt ist, wie am Hofe Theoderichs des Gr. (Dietrichs von Bern, † 526) Lied und Musik eine Pflege fand, und rührend, wie der letzte Vandalenkönig Gelimer vor seinem Tode (533) vom feindlichen Feldherrn sich außer einem Brote, weil er keines mehr gesehen, seit er den Berg bestiegen, und einem Schwamme, um damit sein krankes Auge zu waschen, auch eine Harfe erbat, „um weinend zu ihrem Klange ein Lied zu singen, welches er auf sein gegenwärtiges Elend gedichtet habe“.

Kiesewetter meint, es müssen diese germanischen Volksweisen und Lieder so charakteristisch in rauher Eigentümlichkeit gewesen sein, als es jene der skandinavischen Völker und der Hochschotten sind, deren früheste Gesänge sich nur dadurch bis auf unsere Zeit erhalten haben können, weil die Einwohner dieser

Regionen durch ihre Lage gegen die Feinde geschützt waren. Karl d. Gr. soll nochmals eine Sammlung dieser alten Lieder veranstaltet haben, Ludwig d. Fr. aber habe sie später weder lesen, noch hören, noch gelehrt wissen wollen. Einige kurze Fragmente aus mutmaßlich eigentlichen Volksliedern führt Kiesewetter im Anhang zu seinem Werke „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs“ unter Nro. 1 und 2 an, diese Lieder wären etwa im 11. Jahrhundert im Gebrauch gewesen, und Bäumker teilt a. a. O. der Merkwürdigkeit wegen einen altflämischen Schlachtgesang mit, der sich in Gent unter dem Namen „Heidenlied“ vermöge mündlicher Tradition erhalten habe. Der Grund, warum uns all das verloren ging, ist wohl in dem Bestreben der christlichen Glaubenslehrer zu suchen, alles Heidnische, also auch solche Lieder mit ihren Anklängen an das alte Heidentum, aus dem Gebrauche und Gedächtnisse des Volkes möglichst auszutilgen.

Gevaert erwähnt noch, daß nachdem das antike öffentliche Theater mit Anfang des 6. Jahrhunderts allmählich aufgehört habe, außer den Gesängen zur Volksbelustigung noch Gesänge dramatischen Stils in den Häusern der Reichen und bei großen Festen gebräuchlich gewesen seien; die Sänger derselben erinnern einerseits an die tragischen Sänger der römischen Zeit und andererseits an die Jongleurs und Minstrels des Mittelalters.

Mehr erhalten ist uns von geistlichen Gesängen in der Muttersprache. Je mehr nämlich das Volk der lateinischen Sprache unkundig und infolge hievon von der Teilnahme am Kirchengesang ausgeschlossen wurde,

desto mehr wurde das Bedürfnis nach geistlichen Gesängen in der Muttersprache fühlbar. Und hier scheinen es nun gerade die dem Volke vom liturgischen Gesang her wohlbekannten beiden Worte Kyrie eleison (resp. Kyrie eleis) gewesen zu sein, an welche der geistliche Gesang außerhalb der Kirche und des Gottesdienstes anknüpfte. Der Gesang der beiden Worte Kyrie eleis ersetzte dem Volke eine Zeit lang die Lieder in der Muttersprache; bei allen möglichen Gelegenheiten, bei Wallfahrten und Begräbnissen, auf dem Schlachtfelde, bei der Arbeit auf dem Felde und in der Werkstätte wie auf dem Krankenlager war des Volkes Lieblingsruf und Lieblingslied das Kyrie eleison. Zuweilen verband man damit auch Texte in der Volkssprache, wobei dann aber das Volk wiederum nur das Kyrie eleison als Refrain vortrug, z. B.:

Christe Kinado, Kyrie eleison.

Unde die heiligen alle helfant uns, Kyrie eleison.

Wenn man bedenkt, daß das Volk z. B. beim Leichenbegängnisse des hl. Gallus (646) und des hl. Liborius von Paderborn nichts anderes zu singen wußte als Kyrie eleison, daß die Männer und Frauen auf ihrer Wallfahrt nach Corvey zum Grab des hl. Vitus Tag und Nacht Kyrie eleison sangen, so versteht man auch, daß dabei zuletzt Mißbrauch und Ausartungen mitunterliefen, so daß z. B. die Statuten von Salzburg (799) vorschreiben mußten: „Das Volk soll lernen Kyrie eleison singen, und zwar nicht so unordentlich wie bisher, sondern besser.“

Den reichen Jubilationen des Kyrie eleis scheint man ähnlich wie denen des Alleluia, woraus die Se-

quenzen entstanden, deutsche Texte unterlegt zu haben, woher auch diese ältesten deutschen Kirchenlieder den Namen Leiche oder Leisen erhalten hätten (übrigens wird dieses Wort auch hergeleitet aus dem gälischen Laist, dem angelsächs. Ley, dem mittelenglischen Lay, das als Leich ins Mittelhochdeutsche aufgenommen wurde und selbst den Wörtern liuthon, liodh, liod, liet — dem heutigen Lied verwandt wäre, vgl. Ambros, a. a. O. II. S. 25). Wir besitzen ein solches Lied auf den hl. Gallus, von Ratpert († 900) in deutscher Sprache verfaßt, und von Ekkehard IV. ins Lateinische übersetzt; leider ist uns das deutsche Original verloren gegangen. Ferner besitzen wir aus dem 9. Jahrhundert ein deutsches Lied auf den hl. Petrus, sowie ein Gebetlied; sodann besang das Volk in deutschen Liedern die Wunderthaten des hl. Ulrich, Bischofs von Augsburg, auch wurden viele lateinische Lieder (von Notker Balbulus u. a.) ins Deutsche umgedichtet.

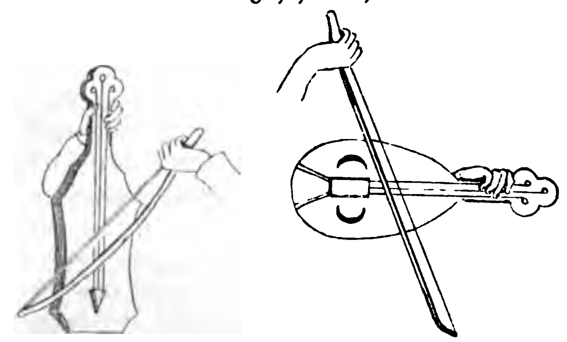
Und nun noch ein Wort über die Instrumente. Die römische Musik kannte außer der aus der griechischen entlehnten Kithara, Lyra und Flöte noch die Blechblasinstrumente: Tuba (Trompete), Lituus (Zinke), Buccina (Posaune), Cornu (Horn), welche namentlich als Signalinstrumente bei den Heeren, sowie bei Opfern, Aufzügen, Märschen angewandt wurden. Die Lyren, Kitharen und Flöten hatten vorzüglich bei den heidnischen Opfern und bei den lasciven römischen Schauspielen, Tänzen und Pantomimen mitzuspielen, und es ist daher, abgesehen davon, daß eine weithin schallende und hörbare Musik aus Rücksichten der Klugheit beim christlichen Gottesdienst überhaupt

nicht brauchbar war, ganz begreiflich, wenn diese Instrumente den ersten Christen Abscheu einflößten und die Kirchenväter dieselben verboten. Clemens von Alexandrien schließt die Instrumente von der gottesdienstlichen Musik aus, weil sie auch zu weltlichen Lustbarkeiten verwendet wurden, und mit dem Makel der Unsittlichkeit behaftet waren. „Wir brauchen," sagt er, „ein einziges Instrument, das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psalterium, die Pauken, Trompeten und Flöten." Hieronymus sagt, eine christliche Jungfrau sollte gar nicht wissen, wozu Flöte, Lyra und Kithara dienen.

Doch war dadurch nicht ausgeschlossen, und scheint aus einzelnen Stellen bei Basilius, Prudentius u. a. hervorzugehen, daß bei manchen festlichen Gelegenheiten und zumal außerhalb des Gottesdienstes Instrumente verwendet wurden. In späteren Jahrhunderten, die dem römisch-heidnischen Mißbrauch der Instrumente nicht mehr nahe standen, scheint der Gebrauch derselben wieder zur Regel geworden und der Musikunterricht auch auf sie sich erstreckt zu haben. Die Völker mit römischer Civilisation bedienten sich bis zum 6. Jahrhundert speciell der 6- und 7saitigen Kithara, bei den Germanen finden wir seit dem 6. Jahrhundert die Harfe, an Blasinstrumenten die fistula und tibia oder choraula. So schreibt Walafried Strabo von Reichenau im Jahre 824: „der eine (der Klosterschüler) spielte das organum (Orgel), welches allein zur Begleitung des Gesanges im Münster angewandt wurde, der andere schlug die Harfe, ein dritter blies die Flöte oder die Trompete und Posaune; einige spielten die Kithara, welche die Form eines Delta

hat oder die 3saitige Leier; alle erhielten der Reihe nach Anleitung dazu (von Tatto, dem Leiter dieses Musikkurses) und verwandten einen großen Teil ihrer Zeit darauf, sich in diesem Fache vollständig auszubilden.“ Dieser Bericht erinnert an die Pflege der Instrumentalmusik im Kloster St. Gallen unter Tuotilo, von dem der Chronist erzählt, daß er auf alle möglichen Arten von Blas- und Saiteninstrumente sich verstanden und die jungen Adeligen der Umgegend im Gebrauch derselben unterrichtet habe. Auch der schon erwähnte Musikschriftsteller Regino von Prüm (um 900) läßt uns keinen Zweifel über den Gebrauch der verschiedensten Instrumente zu seiner Zeit. Er zählt dreierlei Arten auf: Streichinstrumente wie Lyra, Zither, Harfe und dgl. (vgl. Rotta, Chrotta*, Viella und Organi-

Nro. 29.
Viella, Chrotta oder Gigue (nach Skulpturen aus dem 13. Jahrhundert).



* Rotta war vielleicht ursprünglich identisch mit Chrotta, vgl. darüber Monatshefte für M.-G. 1881 Nro. 7—12.

strum, E. Nr. 29); Blasinstrumente wie Flöten, Musen (franz. cornemuse, d. i. Sackpfeife), Hirtenpfeifen, Orgeln u. s. w.; endlich Schlaginstrumente wie Cymbeln und Pauken. Von den letzteren, und zwar von einer ähnlichen paarweisen Anwendung derselben wie heutzutag, spricht schon Cassiodor im 6. Jahrhundert, sie stammen also nicht erst aus den Kreuzzügen, wie man vielfach angenommen. —

Was endlich noch das Organum anlangte, so bezeichnete dieses Wort ursprünglich jedes Musikinstrument. Die eigentliche Orgel ging wohl aus einer Verbindung der Pansflöte mit dem Dudelsack (Sackpfeife) hervor. Eine Verbesserung des Windzuflusses würde sodann die Wasserorgel (Organum hydraulicum, dem Mechaniker Ktesibius um 170 vor Chr. zugeschrieben) bedeuten, bei welcher der Wind durch den Druck des Wassers in die Pfeifen getrieben wurde; diese war bei Griechen und Römern sehr beliebt und bildete während der römischen Kaiserzeit einen Luxusgegenstand der Reichen; Kaiser Nero selbst scheint verschiedene nach neuer Konstruktion besessen zu haben. Diese Wasserorgel umfaßte gewöhnlich zwei Oktaven von c — c''. Uebrigens wurde sie etwa seit Cassiodors Zeiten durch die pneumatische Orgel verdrängt. Möglich, daß in der griechischen Kirche die Orgel schon länger in kirchlichem Gebrauch war, jedenfalls kam von dort die Kenntnis derselben zu den Franken; Pipin d. Kl. habe vom byzantinischen Kaiser Constantin Copronymus eine Orgel zum Geschenk erhalten, behauptet Einhart, und nach diesem Muster

hätte dann Karl d. Gr. eine für das Münster in Aachen bauen lassen.

Aus dem 10. Jahrhundert ist uns eine Anleitung zum Bau einer ganzen Orgel überliefert; Walafried Strabo und Notker Labeo berichten über die Orgel, und aus Deutschland erbat sich auch Papst Johann VIII. um 873 eine Orgel und einen tüchtigen Orgelbauer. Um diese Zeit (ob schon unter Papst Vitalian 657 bis 672 ist zweifelhaft) scheint demnach die Orgel in den Kirchen Eingang gefunden zu haben, ohne deshalb als unentbehrlich zu gelten.

Diese Orgel nun, die natürlich noch sehr bescheiden ausgestattet und schwerfällig konstruiert war, benützte man wohl auch zur Begleitung des Gesangs im Einklang, in der Oktave, vielleicht auch in der Quart und Quinte, und einen selbständigen mehrstimmigen Gesang nun, der nach dieser Art auch ohne Begleitung des Organums in Quarten, Quinten und Oktaven einherging, nannte man dann einfach auch Organum. Dies führt uns aber naturgemäß von unserer Periode in die folgende, zu den Anfängen der Mehrstimmigkeit.

Zweites Kapitel.

Die Periode der vokalen Mehrstimmigkeit.

§ 15. Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit und die Anfänge des Contrapunkts.

Aug. Wilh. Ambros äußert sich über den Wert des Gregorianischen Gesangs folgenderweise: „Den Wert des Gregorianischen Gesanges als Bestandteil des Ritus

zu untersuchen, kann nicht Aufgabe der Kunstgeschichte sein und nur im allgemeinen mag bemerkt werden, daß sich kaum eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemäßere Singart dafür denken läßt. Die Kunstgeschichte hat von ihrem Standpunkt aus bloß auf die hohe Würde, die großartige Einfachheit und die eindringliche Kraft der unter diesem Namen noch jetzt in der Kirche gebräuchlichen Melodien hinzuweisen. Der Ton des festlichen Hymnus klingt im Magnificat, im Te Deum; der Ton feierlichen innigen Gebetes in der Praefation, im Pater noster. In den Chorälen, in denen sich Ton neben Ton, ausgehalten, gleichmäßig, fest, streng wie in einem Basilikenbau eine Granitsäule neben die andere, hingestellt; in den, reichem Ornamente vergleichbar, in kolorierten Tongängen sich ergehenden Intonationen des Ite missa est, des Alleluia, ist es stets ein und derselbe Geist, der sich in den verschiedensten Formen und Stimmungen ausspricht. Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so groß, daß sie auch ohne alle Harmonisierung sich auf das Intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und jahrhundertelang einen Schatz bildeten, von dessen Reichtümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des Gregorianischen Gesanges erstarkt, sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Faux bourdon an bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastile herangebildet."

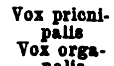
Eben dieser letztgenannten Entwickelung haben wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Kannten die antiken Völker nur den „homophonen“ (einstimmigen) und „antiphonen“ (in Oktaven) Gesang, so kam jetzt der „paraphone“ in Quarten, Quinten und Oktaven dazu. Aermlich und bescheiden allerdings waren die Anfänge dessen, was wir heute Harmonie nennen, es waren einfach Begleitungen der alten Choralmelodie in Quarten, Quinten und Oktaven, wobei wir gleich bemerken wollen, daß ein derartiger Parallelgesang für das damalige Ohr nichts Entsetzliches hatte, weil man sich mehr an dem einzelnen Zusammenklang als an dessen Fortschreitung erfreute, wie denn auch die Anweisungen zum Vortrag des Organums darin übereinstimmen, daß der Gesang langsam und getragen auszuführen sei; so schreibt z. B. die Musica Enchiriadis: „Singen zwei oder mehrere mit gemessener Würde (modeste et concordi morositate), wie es bei solchen Sätzen sein muß, zusammen, so wirst du sehen, daß aus der Vermischung der Stimmen ein angenehmer Zusammenklang entsteht.“ Wie es scheint, fallen die Anfänge dieser Mehrstimmigkeit ins 8. und 9. Jahrhundert, so daß sie am Anfang unserer Periode als etwas schon Bekanntes erwähnt wird; neben „organum“ heißt sie noch ars organandi oder organizandi. Zum Verständnis ihres Aufkommens mag der Hinweis auf damals gebräuchliche Instrumente dienen. Es war eine alte Uebung, einen tiefen Ton auszuhalten und über ihm die Melodie auszuführen, wie es noch heutzutage bei manchen Völkern, z. B. in der Walachei üblich ist (vgl. unseren heutigen „Orgelpunkt“).

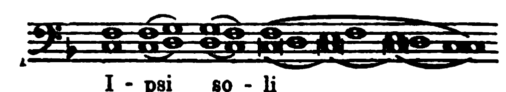
Prätorius weist in seinem Syntagma musicum auf zwei alte Instrumente hin, die Sackpfeife (Dudelsack) und die Drehleyer, wozu noch die ältesten Saiteninstrumente, Chrotta und Viella, kommen; alle diese Instrumente ließen zu der Melodie einen oder mehrere Baßtöne (bourdons), gewöhnlich wohl in Quinten und Oktaven, ertönen. Auch auf den damaligen Orgeln (organum) scheint diese Art Begleitung üblich gewesen zu sein, und da nun für das sogen. „Organum" anfangs die Regel bestand, nicht über klein c abwärts die Begleitung zu führen, die damaligen Orgeln aber wie auch die Kitharen klein c als tiefsten Ton besaßen, so liegt die Vermutung nahe, daß die Begleitung zur Gesangsstimme anfangs eben auf einem Instrument, speciell dem Organum, ausgeführt und erst später ebenfalls von der Singstimme übernommen wurde, wobei dann der Umfang nach unten sich erweitern konnte; damit wäre auch die Bezeichnung „Organum" für diese Art mehrstimmigen Gesangs erklärt.

Ueber dieses „Organum" belehren uns namentlich zwei Pseudo-Hucbaldsche Schriften und der Micrologus des Guido von Arezzo. Das eigentliche Organum läßt in der Regel die Hauptstimme (vox principalis) in der unteren Quart (vox organalis) begleiten, außer der Quart aber werden auch die große und kleine Terz und die große Sekund verwendet, während die kleine Sekund wie der Tritonus, die verminderte Quinte (bei Guido auch die reine Quinte), Sexten und Septimen ausgeschlossen sind (vgl. M. E. Nro. 30). Auch die päpstliche Sängerkapelle scheint dies Organum vereinzelt, z. B. bei der Ostersequenz, ange-

Nro. 30.

„Organum“ (nach Guido und der Enchiriadis).





I - psi so - li

servo fi dem: ipsi me to - ta

de - vo - ti - o - ne com - mit - to.
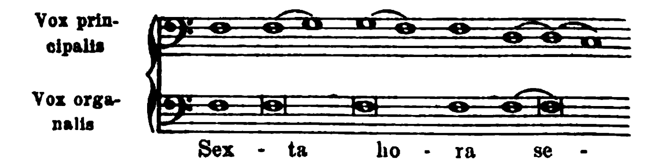
Vox princip.
Vox organ.

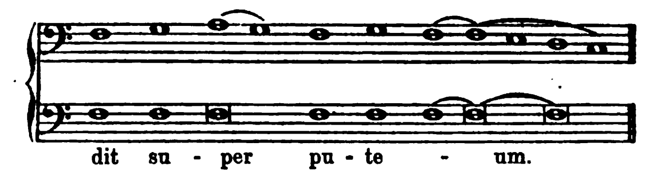
Tu Pa-tris sempi-ternus es Fi - li - us.

wandt zu haben. Man unterschied außerdem noch das sogen. schwebende Organum (org. suspensum), das wiederholt über der Hauptstimme sich bewegte und von dem wir ebenfalls bei Guido von Arezzo Beispiele finden (vgl. M. E. Nro. 31).

Nro. 31.

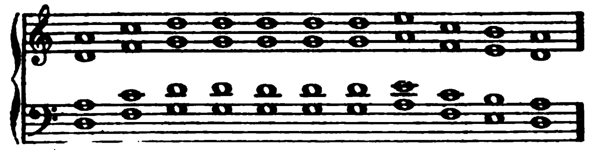
„Organum suspensum“ (schwebendes Organum, nach Guido).





Die sogen. Diaphonie war eine ganz mechanisch fortlaufende Begleitung in einfachen oder verdoppelten Oktaven, Quinten oder Quarten, so daß der Satz 2-, 3- oder 4stimmig wurde, wie z. B. in M. E. Nro. 32 die zwei oder drei unteren Stimmen auch allein ohne die vierte vorgetragen werden konnten.

Nro. 32
Diaphonie (2-, 3-, oder 4stimmig vorzutragen).

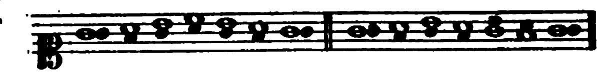


Zwei weitere an die bisherigen sich anlehnende Erscheinungen von Mehrstimmigkeit sind der Discantus und der Faux bourdon. Ueber ihren Ursprung läßt sich nur vermuten, daß sich der Faux bourdon an die Diaphonie anschloß, während der Discantus eine Weiterbildung des Organums darstellt. Wie die Diaphonie in lauter gleichen Intervallen fortschritt, so auch der Faux bourdon, nur ist bei ihm die Einführung der Terz von Bedeutung; eine zweistimmige Form desselben ist der Gymel, welcher den cantus firmus (die fest-

stehende Gregorian. Choralmelodie) in Terzen oben oder unten begleitete, während die 3stimmige Form in fortlaufenden Sextaccorden bestand; da die Notierung aber in gewöhnlichen Dreiklängen geschah, wobei dann der notierte Baßton eine Oktave höher gesungen wurde, so mag sich hieraus die Bezeichnung „falscher Baß" (falso bordone, faux bourdon) gebildet haben. Als Beispiele des alten Faux bourdon mögen die in Nro. 33

Nro. 33.

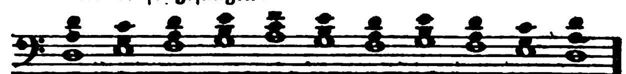
„Gymel" (H. Riemann, K. d. M.G. S. 22).



„Faux bourdon" (ibid.)



wurde so gesungen:
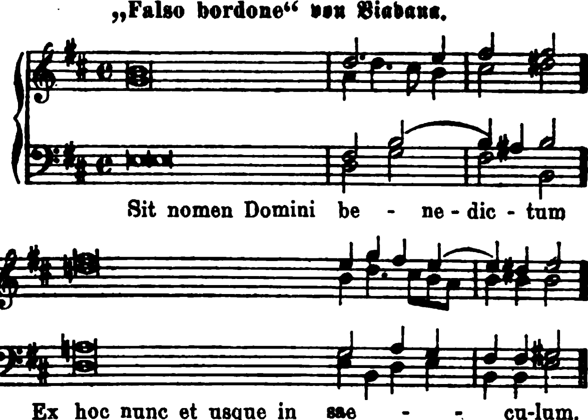


dienen, woraus ersichtlich ist, daß wir heute mit diesem Namen etwas ganz anderes bezeichnen (Beispiel eines späteren Falso bordone M. E. Nro. 34).

Eine weitere Manier, den Gregor. Choral harmonisch zu begleiten, war der Déchant sur le livre (Contrappunto alla mente), wobei ein Sänger die Gregorian. Choralmelodie und ein anderer zu dem ihm vorliegenden Gregor. Choral eine zweite Melodie nach den ihm bekannten Regeln improvisierte. Im Gegensatz zu den besprochenen Gesangsmanieren bildete

Nro. 34.

„Falso bordone“ von Viadana.



sich im Discantus mehr und mehr das Prinzip der Gegenbewegung aus und so stellt er ein bedeutungsvolles Uebergangsstadium zum eigentlichen Contrapunkt dar. Seine Heimat scheint Frankreich zu sein, und eigene Schulen (Meisterschulen, Maitrisen, in Paris, Rheims, Cambrai u. a. a. O.) bildeten die discantores oder déchanteurs heran; die Manier ward viel gepflegt und gerne gehört, aber auch Mißbräuche und Auswüchse blieben nicht aus, und die Sänger scheinen namentlich in den Kirchen ihr Unwesen getrieben zu haben, indem sie ohne jede Vorbereitung rein nach Willkür discantierten und improvisierten, so daß man mehr den Eindruck eines lärmenden und schreienden Unfugs als den eines geordneten harmonischen Gesangs erhielt. Dagegen erhoben sich Musikschriftsteller, wie Johannes Cottonius und Johannes de Muris, sowie

Päpste und Synoden, und wir nennen speciell ein Verbot, das Papst Johannes XXII. zu Avignon erlassen; es findet sich im Corpus juris canonici, Extravag. comm. l. III. 1. Der Papst tadelt hier, daß in der neuen Singmanier einige den kirchlichen Text mit allen möglichen kleinen Noten überladen, die Sänger zerschneiden die Melodie mit Hoqueten (ochetus oder hoquetus, wobei eine weitere Stimme stoßweise und immer wieder pausierend dazwischensang), machen sie schlüpfrig durch die Discante (discantus floridus, fleurettes), mischen gemeine Triplen und Moteten darunter und werfen alle Kirchentöne durcheinander; die Ausgelassenheit werde dabei öffentlich zur Schau getragen; daher verbiete er diese Manieren beim kirchlichen Gottesdienst, nür an Festtagen und bei besonderen Feierlichkeiten können dabei einige melodiöse Konsonanzen, wie die Oktav, Quint, Quart und dgl. über dem einfachen kirchlichen Gesang vorgetragen werden, ein solcher Zusammenklang berühre sanft das Ohr, erwecke Andacht und bewahre diejenigen, welche zum Lobe Gottes singen, vor Abspannung.
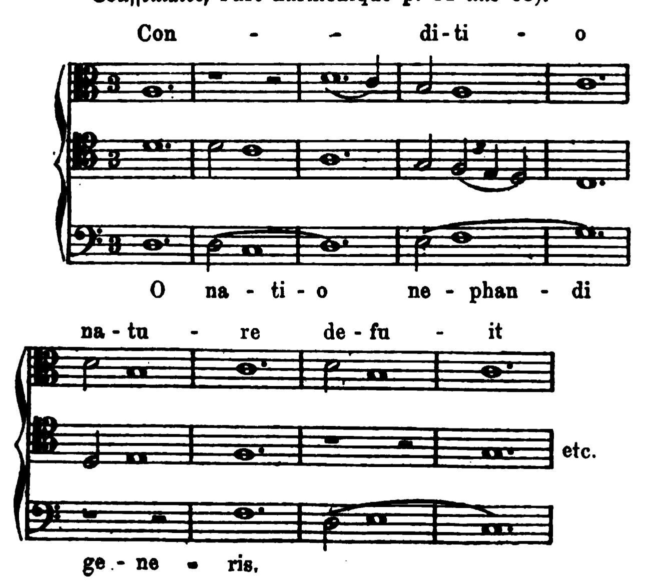
Eine solche Sprache läßt schließen, daß der Mißbrauch damals weit getrieben und auch die relative Annehmlichkeit und Reinheit durch willkürliche und abstoßende Dissonanzen stark getrübt wurde. Das scheint namentlich in Frankreich der Fall gewesen zu sein, wo man sich die verschiedensten Melodien und Texte, lateinische und französische, kirchliche und weltliche, keck zu einem mehrstimmigen Stück zusammenrichtete (vgl. M. E. Nro. 35).

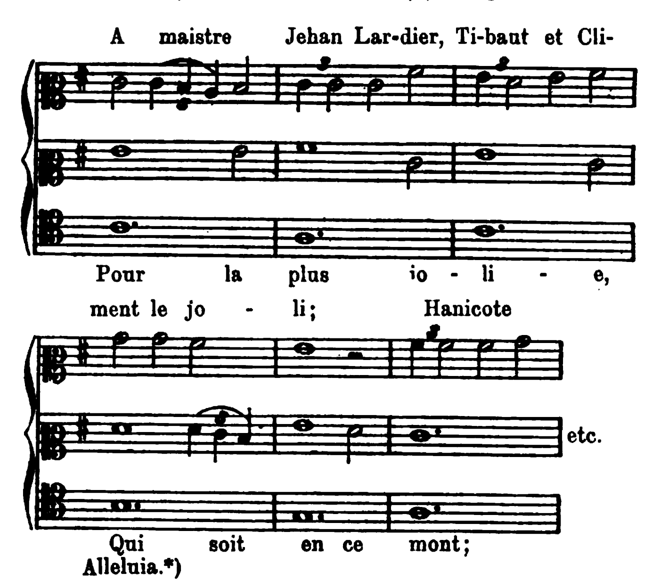
Nicht bloß Frankreich, voran Paris, alle Länder

Europas hatten seit dem 12. Jahrhundert tüchtige Discantisten, welche Komponisten, Sänger und Organisten in einer Person waren. Anfangs natürlich war eine schriftliche Komposition dieser Gesänge gar nicht nötig, es wurde alles improvisiert nach bekannten Regeln; erst als sich aus der 2stimmigen Komposition die 3- und mehrstimmige allmählich herausbildete, der Gesang überhaupt immer komplizierter und kunstvoller wurde, war die schriftliche Notierung der einzelnen

Nro. 35.

3stimmige Discantus mit vermischten Texten (aus E. de Coussemaker, l'art harmonique p. 14 und 98).





Stimmen nötig geworden. Während von Tonsetzern im 12. und 13. Jahrhundert Namen wie Leoninus, Perotinus, Robert von Sabilon, Petrus, Johannes der Große, Franco von Paris und Franco von Köln rühmend erwähnt werden, sind an verschiedenen Arten von mehrstimmigen Kompositionen aus dieser Zeit zu nennen: das Organum purum (duplum, triplum, copula, floratura), das Organum communiter sumptum (jeder mensurierte kirchliche Gesang), der Hoquetus, der Motetus, der Rondeau (Rondellus), der Conductus und die cantinella coronata (das älteste Beispiel

*) Die beiden fortlaufenden Texte gehören zu den beiden obern Notensystemen, auf das untere wurde einfach Alleluia gesungen.

einer 4stimmigen Messe stammt aus dem 14. Jahrhundert von Wilhelm von Machaud). Diese verschiedenen Formen haben sich meist aus dem alten Organum und dem Discantus herausentwickelt, wir besitzen in ihnen bereits die Anfänge des Contrapunkts und der Polyphonie. Es versteht sich von selbst, daß, als man beim Discantus anfing, mehrere Töne gegen einen zu singen, man auch bezüglich der Dauer der einzelnen Töne sich verständigen mußte, und als man diese Töne zu notieren begann, genügte die bisherige Notenschrift nicht mehr; man wählte die gebräuchlichen Notenformen, teilte ihnen aber die Bedeutung einer bestimmten Dauer, eines bestimmten Maßes (mensura) zu, und so entwickelte sich in dieser Zeit des beginnenden mensurierten Gesanges (cantus mensurabilis im Gegensatz zu dem meist in gleichwertigen Tönen fortlaufenden Gregorian. Choral, dem cantus firmus oder planus, noch heute im französ. plain-chant und im engl. plain song) auch die Mensuralnotenschrift.

§ 16. Entwicklung der Mensuralnotenschrift und der Harmonielehre.

Von wem die Mensuralnotenschrift, die sich von unserer heutigen Notation durch Gestalt und Wert der Noten unterscheidet, erfunden wurde, ist nicht überliefert.

Als ältester Schriftsteller berichtet uns darüber Mitte des 12. Jahrhunderts Franco von Köln in seiner ars cantus mensurabilis; die Erfindung selbst reicht aber jedenfalls an das Ende des 11. oder den Anfang des 12. Jahrhunderts hinauf. Ob auch der

Gregorianische Gesang bereits strenge Mensur gehabt habe, darüber sind die Ansichten sehr geteilt, und die neuesten Forschungen von *Dechevrens*, *Fleischer* und *Houdard* noch nicht abgeschlossen. Franco nahm zunächst, gemäß der antiken Prosodie, nur zwei verschiedene Noten an, eine lange und eine kurze, wobei die letztere die Hälfte der ersteren war, so daß man einen *dreiteiligen Takt* erhielt entsprechend dem trochäischen (— ᴗ) und jambischen (ᴗ —) Maß und dieser *Takt oder modus* galt als der *vollkommene* (in Beziehung zur hl. Dreieinigkeit gebracht) bis ins 14. Jahrhundert, wo dann auch der *zweiteilige*, *unvollkommene*, zu seinem Recht kam. Die lange Note (longa 𝆷) hatte zwei Zeiten, wenn ihr eine kurze (brevis ■ auch tempus genannt) folgte, folgte ihr dagegen wieder eine longa, so galt sie drei Zeiten (eine sogen. Perfektion). Später erwähnt Franco auch die doppelte Longa oder Maxima 𝆶 und die halbe Brevis oder Semibrevis ◆; für die Geltung kam, wie schon angedeutet, auch die Stellung der Note in Betracht, so daß sich folgende Rhythmen ergeben konnten:

𝆷 = 3 Zeiten, 𝆷 ■ = 2 + 1, 𝆷 ■ ■ = 3 und 1 + 2 Zeiten.

Im 14. Jahrhundert (Philipp von Vitry) kam hiezu die Erfindung der 4 sogen. *Prolationen* (prolatio auch speciell die Mensur der Semibrevis) oder Taktarten, wobei die Brevis (jetzt Takteinheit) bald 3

bald 2 Semibreven, die Semibrevis 3 oder 2 Minimen (♩) galt und dieses Verhältnis mit Kreis oder Halbkreis mit oder ohne Punkt bezeichnet wurde ○ (⊙ (•; mit diesen Bestrebungen hängt zusammen die Anwendung der roten (notula rubra) neben der schwarzen Note, und allmählich füllte man dieselben auch nicht mehr aus, wovon die hohle oder weiße Note (notula cavata oder alba) herrührt. Man bekam demnach allmählich folgende Notenformen:

= Maxima

= Longa

□ = Brevis

◇ = Semibrevis

= Minima = 𝅗𝅥

= Semiminima oder Crocheta = ♩

oder = Fusa

oder = Semifusa.

Auch für die Pausen wandte man den heutigen ähnliche Zeichen an.

Der Punkt hinter der Note hatte entweder die Bedeutung der Verlängerung wie heute (punctum augmentationis) oder aber bezog er sich auf den Wert dieser und der folgenden Note (punctum divisionis); hiezu

kamen dann noch verschiedene andere Bestimmungen über Verkürzung und Verlängerung der Notenwerte, die man mit Diminution, Augmentation und Proportion bezeichnete, wobei man die Diminution mit einem Strich durch das Tempuszeichen anzeigte (⦶ ₵ bedeutete, man solle die Brevis so schnell nehmen, wie sonst die Semibrevis, woher unser noch heute gebräuchliches Allabreve).

Ein schwieriges Kapitel endlich in dieser Notenschrift waren die verbundenen Noten, die Ligaturen (u. ä.), für deren Geltung und Bedeutung noch kompliziertere Regeln aufgestellt wurden. All das gab den alten Meistern Veranlassung zu ihren vielfachen Spielereien, Rätseln und Vexationen mittels dieser Zauberzeichen der Notenschrift; so schrieb z. B. H. Isaak eine Motette, in der nahezu alle Taktarten und rhythmischen Zeichen verwendet werden. Man begreift, wie die Knaben, denen die Erlernung des einstimmigen Gesanges nach den alten Methoden genug Kreuz und Plage bereitet hatte, diesem komplizierten Mechanismus vollends nicht mehr gewachsen waren; bis sie es so weit gebracht hatten, standen sie schon an der Mutation der Stimme. Deshalb ließ man die Sopran- und Altstimmen in den Vokalwerken dieser Periode ebenfalls durch Männer mit stark entwickelter Falsettstimme, die sogen. Falsettisten, Tenori acuti, Alti naturali oder Tenorini, ausführen, während vom 16. Jahrhundert an auch sogen. Kastraten verwendet wurden. Die Sänger, als mit der kom-

plizierten Mensuralmusiktheorie am besten bekannt, waren auch gewöhnlich die Komponisten.

Die Schlüssel wurden derart angewandt, daß der betreffende Stimmpart auf dem Fünfliniensystem Platz fand; der C-Schlüssel diente als Sopran-, Mezzosopran-, Alt- und Tenor-, der F-Schlüssel als Baß- und Barytonschlüssel, im 13. Jahrhundert trat noch der G-Schlüssel hinzu.

Franco von Köln giebt auch zuerst eine Intervallenlehre, in welcher er die Prim und Oktav als vollkommene, Quint und Quart als mittlere, und große und kleine Terz als unvollkommene Konsonanzen bezeichnet, während große und kleine Sext noch als unvollkommene Dissonanzen gelten und erst im 15. Jahrhundert den unvollkommenen Konsonanzen beigezählt werden. Als Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger Francos, die über Mensuralmusik handeln, sind zu nennen: Hieronymus de Moravia, Walter Odington, ein gewisser Aristoteles (früher Pseudo-Beda), Johannes Ballox und Robert de Handlo, wozu dann noch verschiedene anonyme Traktate kommen; in der zweiten Hälfte des 13. und anfangs des 14. Jahrhunderts lebte der Mensuralist Marchettus von Padua, der in seine musikalischen Betrachtungen eine Menge mystischer Vergleiche eingewoben hat, auch mit Einführung von ♯ und b bereits die Anfänge der Chromatik darstellt; sowie Hugo Spechzhart von Reutlingen mit seinem 1332 erschienenen Lehrbuch des Choralgesangs „Flores musicae omnis cantus Gregoriani“ (ein Gedicht in 635 leoninischen Versen); dann sind aus dem 14. Jahrhundert noch zu nennen Jo-

hannes de Muris und Henricus de Zeelandia. Von jetzt ab (Philipp von Vitry) finden wir allmählich das Quinten- und Oktavenverbot, die Konsonanzen werden nur noch in vollkommene und unvollkommene eingeteilt; die Synkope ist noch nicht bekannt, dagegen zeigt sich mehr und mehr die Kunst der Nachahmung, sei es, daß man eigene Melodien oder den cantus firmus imitierte. — Als einflußreiche Schriftsteller und Theoretiker des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mögen gleich hier angefügt sein: Johannes Tinctoris, Guarnerius und Hycart, die alle zu Neapel lehrten, Ugolino von Orvieto (c. 1380—1449) und der berühmteste Lehrer und Schriftsteller dieser Periode Franchinus Gasorius aus Lodi † 1522 zu Mailand, Schüler des bedeutenden deutschen Contrapunktisten Joh. Goodendach, gen. Bonadies; endlich Adam von Fulda und der Schweizer Heinrich Loritz von Glarus, daher Glareanus (geb. 1488), mit seinem weltberühmten Dodecachordon (Basel 1547).

Was endlich noch die Transposition der Tonarten und die dadurch nötig gewordenen Versetzungszeichen anlangt, so hatte man für den Anfang nur die doppelte Gestalt des b für die heutigen Töne b (b molle oder rotundum) und h (b durum oder quadratum), allmählich aber bildete man neue Hexachorde, die den Halbton mifa auf einer chromatischen Stufe verlangten, so daß bereits im 13. Jahrhundert außer b und h noch es, as, fis und cis im Gebrauch waren, wobei man den erniedrigten Ton einfach durch das Zeichen b, den ursprünglichen oder erhöhten durch das

stilisierte h (= ♮, lange = unserem ♯) auf der betreffenden Notenstufe andeutete. Die Kompositionen wurden natürlich in einer den Sängern bequemen Lage ausgeführt, die nicht eigens bezeichnet resp. geschrieben oder notiert werden mußte, man hatte ja noch keine absolute Tonhöhe, keinen Gabelton. An eigentlichen Transpositionen aber war lange nur die in die Oberquart oder Unterquinte mit Vorzeichnung eines b gebräuchlich und erst später deuteten die Komponisten die Versetzung in die kleine oder große Ober- oder Unterterz für die Sänger dadurch an, daß sie die Schlüssel eine Terz höher oder tiefer setzten (die sogen. **chiavi trasportate** oder **chiavette**).

§ 17. Der Contrapunkt und seine Ausbildung in der ersten und zweiten niederländischen Schule.

Wenn wir den Faden wieder aufnehmen, um die Entwickelung des mehrstimmigen Gesangs weiter zu verfolgen, so kommen wir nun naturgemäß an jene Gattung, welche man mit dem Kunstausdruck „Contrapunkt“ bezeichnete und die gerade in dieser Periode zur herrlichsten Blüte sich entwickelte, nachdem sie zuerst, und zwar bei den Niederländern, durch die extremste Künstlichkeit und gesuchteste Künstelei hindurchgegangen war.

In den mittelalterlichen Schriften bedeutet punctus die bestimmt geformte Note und im Anschluß hieran erklärt es sich, daß man speciell die künstlichere Schreibweise, die im Unterschied von den mehr mechanischen Singmanieren der Aufzeichnung bedurfte, punctus contra

punctum oder kurz contrapunctus nannte. Die einfache Art derselben bestand eben darin, daß man gegen eine Note einer Melodie eine andere gleiche oder mehrere entsprechend kürzere setzte. Bald aber schritt man zu kunstvolleren und komplizierteren Arten weiter, es entstanden die Rota, der Canon, die Fuga, und in der Ausbildung dieser überaus künstlichen und oft geradezu rätselhaften Formen bis zur schwindelhaften Höhe stehen die Niederländer obenan.

Man unterscheidet gewöhnlich zwei niederländische Schulen, das Haupt der ersten war Okeghem (Ockenheim), das der zweiten sein Schüler Josquin de Près.

Freilich sind schon vor diesen Meistern und ihren Schülern einige Namen von Contrapunktisten bemerkenswert; Tinctoris nennt zuerst den Engländer John Dunstable († 1458 zu London) und (die schon als französische Schule bezeichneten) Guillaume Dufay (Schüler der päpstlichen Kapelle, † 1474 zu Cambrai) und Gilles Binchois († 1460), wozu noch Eloy und Brasart kommen. Schon bei ihnen finden wir Meß- und Motettenkompositionen in dem neuen Stil des Contrapunkts, in welch ersteren bereits ein bekanntes niederländisches, deutsches oder französisches Volkslied als Cantus firmus in der Mittelstimme (Tenor) auftritt; und zwar findet sich hiezu schon bei Dufay unter anderem das bekannte Volkslied l'omme armé*) verwendet, über das fast jeder Contrapunktist des Mittelalters bis auf Palestrina eine Messe geschrieben hat (vgl. M. E. Nro. 36). Wenn der Text
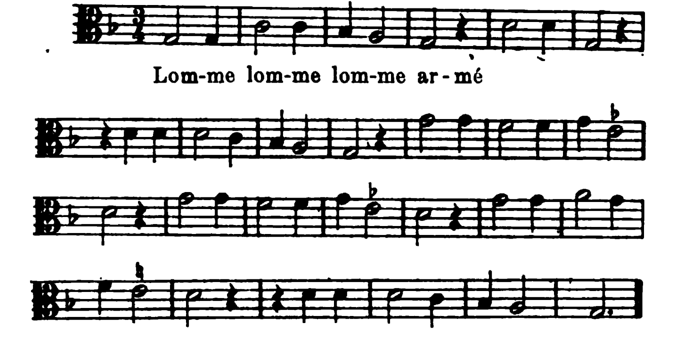
* Vgl. Monatshefte für M.-G. 1899 Nro. 11—12.



eines solchen Volkslieds nicht mitgesungen wurde, wie bei Dufays Messe „se la face ay pale“, „l'omme armé“ und bei vielen anderen bis auf Palestrina, so war hiegegen wenig einzuwenden, daraus geschöpfte Namen aber wie „O Venere bella“, „Des rouges nes“ oder „Baisez-moi“ waren für kirchliche Meßkompositionen jedenfalls unpassend, und deshalb verbot das Konzil von Trient diesen Usus.

Nro. 36.

Melodie zu dem Volkslied „l'omme armé“ (Kiesewetter, weltlicher Gesang, Beil.Nro. 3).



Waren schon die genannten Meister teilweise als Niederländer anzusprechen, so beginnt von jetzt ab vollends die eigentliche niederländische Periode. Es läßt sich ja nicht leugnen, daß neben England und Frankreich namentlich auch Deutschland an der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes wesentlichen Anteil genommen hat, und es ist dies auf Grund des Lochei-

mer Liederbuchs mit seinen ziemlich hoch entwickelten, etwa aus den Jahren 1390—1420 stammenden, polyphonen Sätzen nachgewiesen; auch nennt Coussemaker verschiedene Komponisten des 14. Jahrhunderts, wie: Heinrich Heßmann von Straßburg, Heinrich von Freiberg, Zeltenpferd, Heinrich von Laufenburg, Nicolas von Mergs; aber ebensowenig läßt sich leugnen, daß die Niederländer in dieser Blüteperiode des Contrapunkts als Komponisten wie als Sänger überall den ersten Platz behaupteten, daß man diese Periode von Ockenheim bis Orlando Lasso von c. 1450—1590 mit vollem Recht die große niederländische Periode in der Musik genannt hat. Eine imponierende Reihe niederländischer Meister findet man in dem Verzeichnis aller bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Gelehrte, Schriftsteller, Tonsetzer oder Tonlehrer bekannt und mehr oder weniger berühmt gewordener Niederländer, wie auch der aus ihrer Schule unmittelbar hervorgegangenen Fremden, welche Kiesewetter aus den Traktaten der Musikschriftsteller des 15. und 16. Jahrhunderts, eines Franchinus Gaforius, Pietro Aaron und Spataro, aus vielen teilweise bis dorthin unbekannten Notendrucken Petruccis und aus anderen Werken geschöpft und in seinen „Verdiensten der Niederländer" auf S. 31 ff. veröffentlicht hat. (Der eben genannte Ottaviano dei Petrucci aus Fossombrone bei Urbino ist der Erfinder des Notendrucks mit beweglichen Metalltypen; sein erstes Werk „Harmonice musices Odhecaton A." erschien 1501 in Venedig, seine Drucke zeichnen sich durch Schönheit, Deutlichkeit und Schärfe aus; in den folgenden Jahr-

zehnten finden wir weitere Notendruckereien in Rom und Venedig, in Deutschland, den Niederlanden, Spanien und England.)

Wie angedeutet, ist der erste große Meister und das Haupt der ersten niederländischen Schule Johannes Ockeghem oder Ockenheim, ein Schüler von Binchois und Dufay, von c. 1461—1520; er schrieb u. a. einen Canon zu 36 Stimmen, eine Missa Prolationis, wobei aus zwei geschriebenen Stimmen die beiden anderen sich ergeben, und eine Missa cuiusvis toni, die bei Anwendung der entsprechenden Vorzeichnungen in jedem Kirchenton gesungen werden kann. Trotzdem wird er bei außerordentlicher Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks auch dem Text gerecht.

Als Zeitgenossen Ockenheims sind zu nennen Antoine Busnois († 1481), Vincent Faugues, Firmin Caron, Johannes Regis und Jacob Barbireau († 1491) u. v. a. (Ambros zählt 17 auf).

Der bedeutendste Schüler Ockenheims aber und der Hauptrepräsentant der sogen. zweiten niederländischen Schule ist unstreitig Josquin des Près (Jodocus Pratensis, † 1521); er trieb mit den contrapunktischen Formen das kühnste und gewagteste Spiel, z. B. schrieb er eine 24stimmige Motette, die in jeder der vier Stimmen einen 6fachen strengen Canon enthält. Der Canon (eigentlich Fuga oder Conseguenza, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts namentlich auch in Italien kultiviert) war eine Form strengster Imitation, bei der sich die übrigen Stimmen aus einer geschriebenen nach bestimmter Vorschrift (daher die Bezeichnung „Canon") herausentwickeln ließen, blieb die

„Vorschrift“ weg, so hatte man einen Rätselcanon (canon aenigmaticus), dem dann oft die seltsamsten Andeutungen zu seiner Lösung beigefügt waren, wie „clama ne cesses“ oder „otia dant vitia“, womit das Weglassen aller Pausen bezeichnet werden wollte, oder „qui se exaltat humiliabitur“, wobei sämtliche steigende Noten als fallende und umgekehrt gesungen werden mußten; oder „canit more Hebraeorum“, womit bisweilen das Singen von rückwärts, also der sogen. Krebs- oder Spiegelcanon (canon cancricans) bezeichnet wurde.

Josquin war entschieden ein musikalisches Genie, das zeigt er in den künstlichsten wie in den anspruchsloseren Kompositionsgattungen, und gerade dadurch steht er mit seinen Arbeiten weit über seinen Kunstgenossen und Nachahmern. (Ambros nennt 63 niederländische Zeitgenossen Josquins und 68 weitere niederländische Meister von Josquin bis Orlando.)

Am nächsten kommt ihm sein Zeitgenosse Obrecht oder Hobrecht (geb. 1430 zu Utrecht, Kapellmeister daselbst 1465, Gesangslehrer des dort als junger Chorsänger mitwirkenden Erasmus von Rotterdam, † 1492 als Kapellmeister in Antwerpen); Erasmus rühmt von ihm, er sei keinem mit seiner Kunst nachgestanden (nulli secundus). Als Josquins Schüler werden genannt: Certon, Clement Jannequin, Maillart, Bourgogne, Moulu und Claudin Sermisy; Mouton, Adrian Petit genannt Coclicus, Arcadelt, Jacquet von Berchem, Nicolaus Gombert, Heinrich Isaac u. a.; als weitere Meister der zweiten niederländischen Schule um 1500: Pierre de la Rue,

Alexander Agricola, Anton Brumel, Loyset Compère, Gaspar von Werbeke, Anton und Robert de Fevin, Jean Ghiselin u. a.

An deutschen Meistern sind außer den schon genannten Alex. Agricola und H. Isaac hier noch anzuführen der auch als Schriftsteller bekannte Adam de Fulda, Stephan Mahn, Paul Hofhaimer, Thomas Stolzer und Heinrich Fink (Ambros registriert 40 deutsche Meister und 23 Kleinmeister, wovon wir verschiedenen noch später begegnen werden). Den erwähnten Franzosen ist noch der päpstliche Kapellsänger und nachmalige Bischof Eleazar Genet, von seiner Vaterstadt Carpentras il Carpentrasso genannt (Ambros zählt 120 französische Tonsetzer von Josquin bis Orlando). Von Spaniern wirkten verschiedene in der päpstlichen Kapelle als angesehene Sänger mit, während von eigentlichen Tonsetzern weder aus ihnen noch aus Italien oder England in dieser Zeit Männer hervorgingen, die den großen Niederländern ebenbürtig zur Seite gestellt werden könnten. (Von vorreformatorischen englischen Tonsetzern, sowie Meistern [namentlich Madrigalisten] des 16. Jahrhunderts, die wir später erwähnen, finden sich bei Ambros etwa 70 Namen, von Florentinern und Oberitalienern [und Frottolisten] des 15. Jahrhunderts etwa 30, sowie etwa 50 Vorgänger Palestrinas in Rom und im übrigen Italien.)

Schlimm bestellt war es in diesen Kompositionen, namentlich auch in den künstlichsten und kompliziertesten, um den Text. Einerseits überließ man es meist den Sängern, den Text zu unterlegen, und schrieb ihn meist

nur an den Anfang und das Ende der Komposition, was, ganz abgesehen von der schon erwähnten kirchlichen und profanen Textmischerei, zu unvermeidlichen Mißständen führen mußte, andererseits wurde man dem Text, was Auffassung und Ausdruck anlangt, bisher doch niemals in vollem Umfang, in wirklich voll befriedigender Weise gerecht, dazu waren die contrapunktischen Spielereien und Künsteleien noch viel zu stark im Schwunge. Hier war also einzusetzen, zu vereinfachen, zu verbessern, eine ideale Vermählung zwischen Text und polyphoner Schreibweise anzustreben, wie sie in der folgenden contrapunktischen Periode, in welcher die Führung von den Niederländern auf Italien überging, auch wirklich erreicht wurde.

Ehe wir aber dazu übergehen, interessieren uns noch die Schicksale der weltlichen Musik, des Volks- und Kirchenlieds in der Landessprache, in unserer Periode. Unsere bisherige Geschichte betraf meist kirchliche Musik, was sich teilweise aus der Zeit und Stellung der Kirche überhaupt, teilweise daraus erklärt, daß eben die meisten mittelalterlichen Musikschriftsteller Priester oder Mönche, die Sänger und Komponisten aber in erster Linie für die Kirche thätig waren, weshalb uns vornehmlich das überliefert ist, was diesen nahe lag, was sie zunächst interessierte, so daß wir eigentlich das ganze Mittelalter hindurch mit Ueberlieferung kirchlicher Kompositionen besser bedient sind.

---

§ 18. Troubadours, Minne- und Meistersinger und die Instrumentalmusik.

Hier ist vor allem der Troubadours, Minstrels, Minne- und Meistersänger zu gedenken.

Troubadours (Trobadors oder Trouvères von trobar, trouver = erfinden) hießen damals im 11. und 12. Jahrhundert im südlichen Frankreich die Dichter, und ihre Kunst art de trobar und später gaya ciencia, die fröhliche Wissenschaft.

An den Höfen der Grafen von Toulouse, von Barcelona und der Provence*) war diese Kunst zu Hause und es werden z. B. als Troubadours erwähnt Graf Wilhelm von Poitiers (1087—1127) und später König Thibaut von Navarra (1201—1254). Kiesewetter bringt Gesänge von dem Provençalen Faidit (1190—1240), von dem französischen Troubadour dem Châtelain de Coucy und von Thibaut von Navarra mit ihren Weisen. Die französischen Troubadours sangen die gewöhnlich ebenfalls von ihnen erfundenen Liedweisen, die in der Tonart schon stark an unser Dur und Moll erinnern, meist nicht selbst, sondern ließen dieselben von ihren Gehilfen, den sogen. Minstrels oder Jongleurs (joculatores, da sie zugleich als Spaßmacher und Possenreißer funktionierten) vortragen. Die Troubadours besaßen eine eigene Notation, worauf wohl einer der frühesten provença-

*) Max Nordau sagt in seinen Kulturstudien „Vom Kreml zur Alhambra“ II. B. S. 282 von der heutigen provençalischen Poesie: „Von der süßen schwärmerischen Melancholie der Menestrels, von dem nachtigallenhaften Zauber der rührenden Liebesklagen jener Wandersänger hat sich keine Tradition erhalten; die provençalische Poesie ist heute ganz Sonnenschein, ganz Lebensfreude, ganz Jubel und Lust.“

lischen Sänger hindeutet, wenn er sich rühmt, er wolle sein Gedicht samt dem Ton über das Meer senden. Diese Notation war die schwarze nota quadriquarta, so daß solch eine Troubadourmelodie einem „Gregorianischen Choral“ ganz ähnlich sieht, wiewohl sie thatsächlich davon sehr verschieden ist und ziemlich liedmäßige Melodik aufweist (vgl. H. Riemann im Mus. Wochenbl. 1897, und M. E. Nro. 37).

Wie gesagt, Grafen-, Fürsten- und Königshöfe waren die Heimstätten dieser Dicht- und Sangeskunst, und von
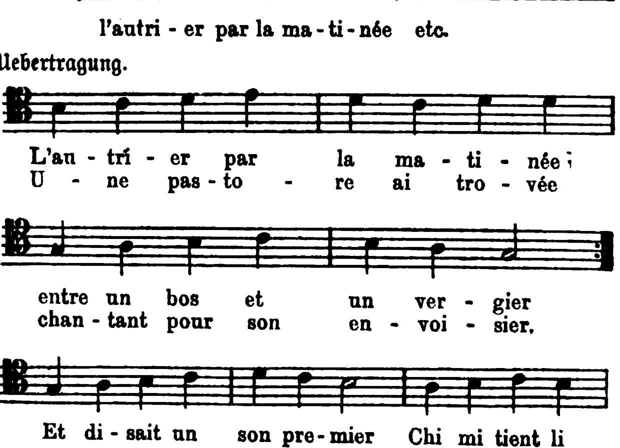
Nro. 37.
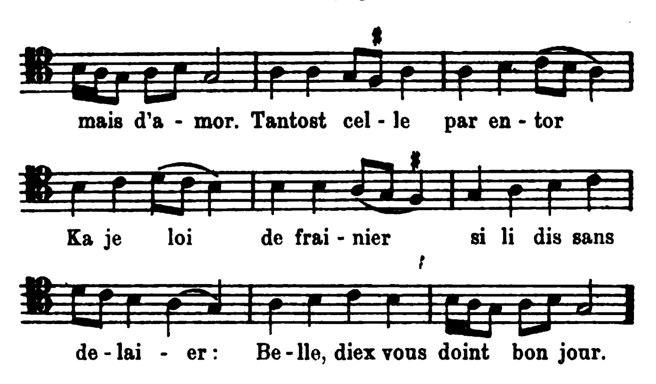
Lied des Königs Thibaut von Navarra (Ambros, M.-G. II. S. 227; Kiesewetter l. c. Nro. 5).

Originalnotierung.



Uebertragung.





Südfrankreich verpflanzte sie sich nach dem Norden, nach Flandern und Brabant, wie nach Italien, nach Portugal und Spanien, die Könige von Aragon und Castilien, Alfons X., Peter III. und IV., waren selbst Troubadours, und die Poesien Alfons' X. nebst Singweisen (mehr als 400) befinden sich in zwei kostbaren Pergamentbänden in der Bibliothek des Eskorial und in einem ähnlichen der Kathedralkirche von Toledo gehörigen Codex (Ambros); die spanischen Melodien sind den provençalischen ähnlich.

Neben dem französischen Troubadour und angehenden Contrapunktisten Guillaume Machaud ist es namentlich der geniale Adam de la Hale (genannt le boiteux oder bossu d'Arras, im 13. Jahrhundert), der den Uebergang bildet von den Trouvères zu den technisch geschulten Musikern, wir verdanken ihnen die ersten noch ziemlich rohen Versuche mehrstimmiger Komposition, und zwar ist Machaud durch seine französischen Chansons und Lays berühmt, Adam nament-

lich durch seine Singspiele, wie „li gieu di Robin et Marion“, wohl das älteste aller Singspiele, weshalb ihn die französische Litteraturgeschichte als Begründer der dramatischen Kunst bezeichnet.
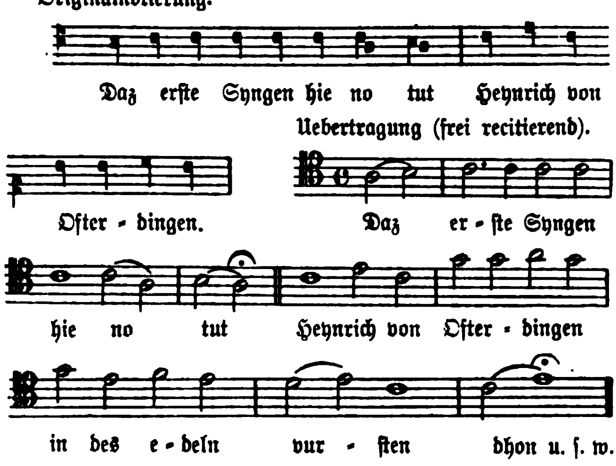
In Deutschland waren es die Minnesänger und Meistersänger, die dem weltlichen Lied ihre Pflege angedeihen ließen. Der deutsche Minnesang ist inniger und zarter, wie ein Nachklang des Marienkultes; der Minnesänger führt seine Gesänge selbst aus in Sang und Begleitung und führt keinen Minstrel oder Jongleur mit sich. Die glänzendste Epoche des Minnesangs ist die der Hohenstaufenkaiser; doch waren es auch hier wie in Frankreich (Machaud und Adam) nicht lauter „edele“ Sangesritter, es finden sich z. B. unter den Sängern auf der Wartburg (der „Sängerkrieg“ unter Landgraf Hermann von Thüringen 1207) neben den Rittern Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide u. a. auch Bitterolff, einer von des Landgrafen Hofgesinde, und Heinrich von Osterdingen, ein Bürger aus Eisenach.

Die Weise des deutschen Minnelieds ähnelt mehr dem Vortrag des Gregorianischen Chorals, wie uns ein Beispiel aus dem „Wartburgkrieg“ zeigen kann (M. E. Nro. 38); war der Trouvère mehr Liedersänger, so war der Minnesänger Rhapsode. Erst in der späteren Periode, im 15. Jahrhundert, finden wir allmählich auch förmliche Liedweisen. Damit war aber auch das Ende des Minnesangs gekommen und die ritterliche Kunst ging auf die Bürger und Handwerker über im deutschen Meistergesang, dessen Hauptsitz seit dem 14. Jahrhundert Mainz war; auch Frankfurt, Colmar,

Würzburg, Zwickau und Prag thaten sich frühzeitig hervor, und im 15. und 16. Jahrhundert Straßburg, Augsburg, Nürnberg, Regensburg, Ulm, München, Danzig u. v. a. Städte, wobei neben Mainz namentlich Nürnberg, Augsburg, Ulm und Straßburg die erste

Nro. 38.

Deutscher Minnesang aus dem Wartburgkrieg
(Ambros, II. S. 248).



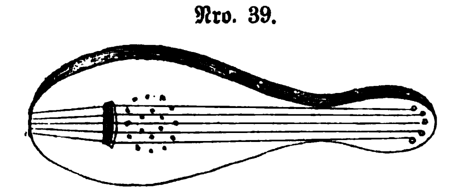
Stelle einnahmen. Die Gesangsweise war natürlich mehr die recitierende, aber möglichst nüchtern, geist- und schwunglos und monoton waren diese „Weisen" und „Töne", echte Handwerkerprodukte, und die Bezeichnungen, die sie ihnen gaben, harmonierten dazu (roter Ton, blauer Ton, Bluttton, geschwänzte Affenweis, traurige

Semmelweis, Fettdachsweis, warme Winterweis, Blasii Luftweis, Schreibpapierweis, gläserner Halbkrügelton und viele ähnliche wundersame Klänge!). Hierüber weiteres zu sagen, wäre um so weniger begründet, als der deutsche Minne- und Meistersang für die Entwickelung der Kunst bedeutungslos war. Wir wissen: nicht die trockenen, monotonen Meistersängerweisen dienten den deutschen Tonmeistern des 15. und 16. Jahrhunderts, einem Fink, Stoltzer, Isaak, Dietrich, Mahu u. a., zur Grundlage ihrer kunstreichen Verarbeitungen, sondern nächst dem Gregorianischen Choral bot ihnen das deutsche Volkslied mit seinen frischen, anregenden Melodien die unerschöpfliche Fundgrube.

Zur Zeit des Minnesangs ward Gesang und Saitenspiel außerordentlich geschätzt. Jacob Falke sagt: „Fast ein größeres Erfordernis für die Bildung des jungen Ritters als Schreiben und Lesen scheint Musik gewesen zu sein: Gesang und Saitenspiel. Musik war ein gewöhnliches und das erste Unterhaltungsmittel, und wo sich junge Leute zusammenfanden, wurde alsbald zum Reigen gesungen und gespielt. Die Instrumente, welche die jungen Damen zu lernen hatten, waren Saiteninstrumente, sowohl solche, die geschlagen oder gegriffen wurden wie die Leier, die Harfe, als auch solcher Art, die man mit dem Bogen streicht. Die Fidel oder Geige wird häufig als das Instrument der Damen erwähnt.“ Die Begleitung selbst wiederholte wohl in der Hauptsache die Melodie und ließ wahrscheinlich einige Baßtöne, namentlich Grundton und Quint, dazu erklingen. Die in dieser Zeit erwähnte Gigue ist wohl das Stammwort unserer Geige und

wurde, weil bei der Tanzmusik verwendet, selbst der Name für einen munteren Tanz; auch die Rubebe scheint ein Geigeninstrument gewesen zu sein. Nicht zu vergessen sind natürlich die Lauten- und Guitarreninstrumente (vgl. E. Nro. 39), deren Heimat der

Nro. 39.



Laute.

Orient ist, und welche uns wohl durch die spanischen Mauren und die Kreuzfahrer gebracht wurden. Gerade im Gegensatz zu den gelehrten Musikern, den cantori a libro, wurden die Dilettanten cantori a liuto genannt, weil sie Gesang und Lautenspiel nach dem Gehör und nach überkommenen Regeln pflegten; im 15. Jahrhundert erfanden sie sogar eine eigene Notierung, die sogen. Lautentabulatur (deutsche, französische und italienische Lautentabulatur; vgl. M. E. Nro. 40). Dem damaligen Orchester fehlten auch die Trompeten, Pauken, Trommeln und andere Schlag- und Lärminstrumente nicht (das reichste Orchester des 11. und 12. Jahrhunderts ist abgebildet auf einem Relief der Kirche St. Georg zu Bocherville bei Rouen).

Die eigentlichen Musikanten aber, die handwerksmäßigen Musiker, die fahrenden Spielleute, die sich aus jenen Minstrels und Jongleurs herausgebildet
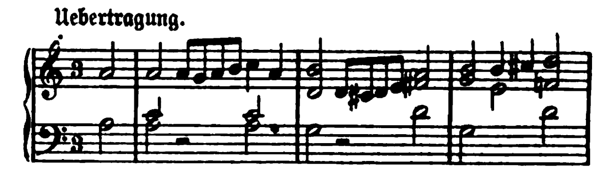
hatten (die histriones), waren im Mittelalter sämtlich verachtete Leute, der Sachsen- und Schwabenspiegel bezeichnet sie als Gesindel und erklärt sie samt ihren Kindern als ehr- und rechtlos. Doch waren sie überall

Nro. 40.

„Ach Elslein liebes Elslein." Lautentabulatur aus dem 1523 zu Wien gedruckten Lautenbuch des Hans Judenkunig von Schwäb. Gmünd (Ambros. II S. 282).



Uebertragung.



gern gesehen, man bedurfte ihrer bei Tanz und Gelage und allen festlichen Veranstaltungen, ihnen danken wir auch die Pflege und weitere Ausbildung namentlich der Blasinstrumente (Pfeifen, Pommer, Schwegel, Zinken ꝛc.). Bei ihrem Umherziehen besorgten diese Vagabunden zugleich einen Teil unseres heutigen Postverkehrs und repräsentierten in ihrer Person eine „wandernde Zeitung". In den Städten wurden frühzeitig eigene Stadtpfeifer, Kunstpfeifer und Türmer (Hornsignale beim Anrücken eines Feindes, Blasen eines Liedes am Morgen und Abend von Festtagen, auch

mehrstimmiger Choräle, welche Uebung sich ja bis heute da und dort erhalten) angestellt. Diese Musikanten spielten gern in C dur (von den Gelehrten modus lascivus genannt) und scheinen ähnlich wie die Trouveurs zur Ausgestaltung von dur- und moll-Tonart beigetragen zu haben.

Von der Mitwirkung bei der Kirchenmusik waren diese fahrenden Histrionen schon wegen ihres schlechten Ansehens verwiesen (das Konzil von Trier 1227 verbot strenge, daß die Goliarden und Trutannen über den Sanctus und Agnus Dei ihre Verse sängen). Thomas von Aquin in seiner Summa th. II. qu. 168 art. 3 billigt ihnen zwar zu, ihr Stand sei, wenn sie ein ehrbares Leben führen, an sich nicht sündhaft, während andere, wie die berühmten Prediger Honorius Augustodunus im 12. und Berthold von Regensburg im 13. Jahrhundert, ihnen die Hoffnung auf das ewige Leben absprechen und sie als Gehilfen des Teufels bezeichnen. Im 12. Jahrhundert gesellten sich diesen Leuten sogar vagabundierende Kleriker und Mönche bei (clerici vagabundi oder Goliarden, von ihnen namentlich lateinische Liebes- und Trinklieder, wie „mihi est propositum in taberna mori"), und im 14. Jahrhundert die fahrenden Schüler (vagi scholares), die z. B. für Tirol eine wahre Landplage wurden.

Als dann allmählich auch andere Leute als Landstreicher mit der Musikantenkunst sich befaßten, thaten sie sich in Deutschland, England und Frankreich zu Innungen zusammen wie die Meistersänger, und als die älteste derartige Musikanteninnung ist die 1288 zu Wien gegründete St. Nicolaibruderschaft zu

nennen, die bis auf Joseph II. (1782) unter dem Schutz eines sogen. Musikantenvogts oder Spielgrafen stand, während sie in Deutschland, England und Frankreich ihren Zunftmeister, den sogen. Pfeiferkönig (roy des menestriers, Stellvertreter des eigentlichen weltlichen Schutzherrn, des „Geigerkönigs" roi de Violons), und ihren jährlichen Gerichtstag („Pfeifertag") hatten. Während sich die letzten Meistersinger erst im Jahre 1839 in Ulm mit Uebergabe ihrer Innungszeichen an den dortigen Liederkranz auflösten, lebte noch 1838 zu Straßburg hochbetagt das letzte Mitglied der „Pfeiferzunft", der Violinist und Orchesterdirektor Franz Lorenz Chappuy.

§ 19. Das weltliche Volkslied.

Aehnlich wie der Gregorianische Gesang ist das Volkslied wichtig und bedeutungsvoll geworden für die Weiterentwickelung der europäisch-abendländischen Musik. Es sind uns ja schon im Bisherigen Volkslieder in dem reichen polyphonen Gewebe der Contrapunktisten, namentlich als Tenor ihrer Meßkompositionen, begegnet, und gerade auf diese Weise wurde die Kunstmusik dem Volke näher gerückt, mundgerecht gemacht, es fand darin ein Stück seiner selbst, wie andererseits die Kunstmusik durch Anschluß an diese kernigen Melodien nur gewinnen konnte. Sodann aber bietet das Volkslied, das weltliche wie das geistliche, eine Art Vermittelungsstufe zwischen den Formen des Gregorianischen Gesangs und unserer heutigen Musik. Wie wir schon oben bemerkten, spielt hier gerade die einfache Choralantiphone und dann die Sequenz ihre Rolle; an diese einfachen,

unserem abendländischen Musikdenken und -fühlen entsprechendsten Weisen knüpfte der Volksgesang an, aus ihnen bildete er sich heraus, und es wäre ein Leichtes, die gemeinsamen Motive in beiden zu entdecken. Das einzelne Volkslied selbst ist natürlich sozusagen wieder freien Ursprungs, aus dem Volke selbst herausgewachsen, von fahrenden Sängern und Musikanten erfunden und verbreitet, gewöhnlich nicht Produkt eines einzelnen bekannten Komponisten, sondern eines Unbekannten und im letzten Grunde des Volkes selbst, das es eben aufnahm und sich zu eigen machte, weil es ihm entsprach und gefiel. So erzählt die Limburger Chronik zum Jahr 1351, daß man in Deutschland ein Lied sang, „das war gemein zu pfeiffen und zu trommeten und zu allen Freuden"; und zum Jahre 1374 berichtet sie von den Liedern eines mit dem Aussatze behafteten Barfüßermönchs: „und was er sang, das sungen die Leute alle gern, und alle Meister pfiffen und andere Spielleut furten den Gesang und das Gedicht"; „und war das alles lustiglich zu hören" — freilich eine seltsam klingende Bemerkung der Chronik, wenn man z. B. die wehmütig rührenden Klagen des Unglücklichen vernimmt:

Mai, Mai, Mai,
Du wunnigliche Zeit
Menniglicher Freude geit
Ohne mir, wer meinte das? —
Man weist mich Armen vor die Thür
Untreu ich spür
Zu allen Zeiten!

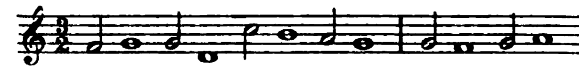
In seiner schlichten Art ist das Volkslied im Unter-

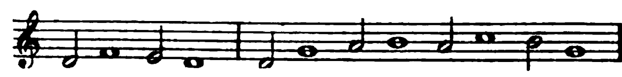
schied von der wohlgepflegten Gartenblume des Kunstlieds einer einfachen anspruchslosen Feld- und Wiesenblume zu vergleichen.

Aus dem 15. Jahrhundert haben wir verschiedene Aufzeichnungen deutscher Volkslieder. Außer dem Lied „Unlust det dich grüßen, din lib und och din gut" in einem Codex aus dem Stift St. Blasien (jetzt in Karlsruhe) haben wir solche als Anhang zu dem musikalischen Compendium des H. de Zeelandia, eines der frühesten niederländischen Contrapunktisten, in der Universitätsbibliothek zu Prag. Dann wurden viele deutsche Volkslieder kunstreich zwei- und mehrstimmig bearbeitet von den Meistern der deutschen Schule, wie Finck, Mahu, Lemlin, Isaak u. a. (Isaak, Arrigo Tedesco, ungef. 1450 geb., ein Stern erster Größe am deutschen Himmel, bekannt durch sein Lied „Inspruck ich muß dich lassen", sowie „Mein Freud allein in aller Welt", das Ambros ein Juwel von unschätzbarem Werte und eines der schönsten Liebeslieder aller Zeiten nennt); herrliche dreistimmige Bearbeitungen von deutschen Volksliedern finden sich im Locheimer Liederbuch (vgl. M. E. Nro. 41), und auch die Lautenisten und Or-
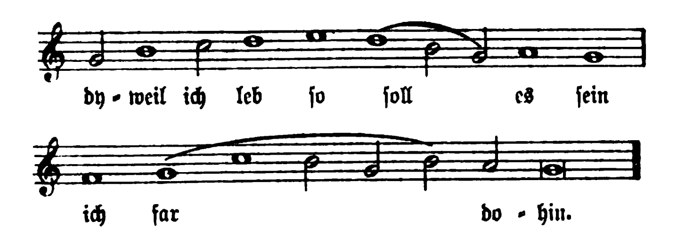
Nro. 41.

Deutsches Volkslied aus dem Locheimer Liederbuch.
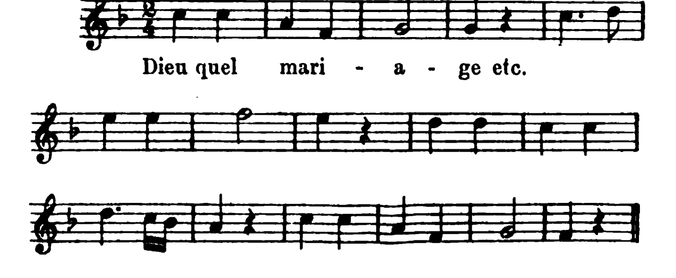








ganisten nahmen sich dieser Melodien an, um sie für ihr Instrument zu bearbeiten.

Daß die niederländischen Meister fleißig ihre eigenen Volkslieder verwerteten, liegt auf der Hand. Der genannte Zeelandia bearbeitete solche mit vlämischem und französischem Text. Das schon im 14. Jahrhundert verwendete „l'omme armé" haben wir oben erwähnt. Naturgemäß sind die französischen Weisen (wie noch heute die französische Chanson) viel leichtfüßiger als die deutschen (vgl. M. E. Nro. 42).

Nro. 42.

Französisches Volkslied (bei Anton Busnois um 1467—1480. S. Kiesewetter, l. c. Nro. 3).



Die spanischen Volkslieder (z. B. una musque de Buscaya) scheinen damals eine weit untergeordnetere Rolle gespielt zu haben als die übrigen. Auch in Italien, wo die importierten „canzoni alla francese“ im 16. Jahrhundert beifällig aufgenommen wurden, fand sich wenig Selbständiges in dieser Musikgattung. Wohl hatten die sogen. Laudesi oder Laudisti, ein im 14. Jahrhundert zu Florenz gegründeter an die deutschen Meistersinger erinnernder frommer Verein von Handwerkern und Bürgern, ihre an das Volkslied erinnernden Loblieder (Laudi), die sie zu bestimmten Zeiten in den Kirchen vortrugen; wohl hatte man eine Art contrapunktierter Gesänge im Volkston, die canzoni villanesche, Villanellen oder Villoten, die frivolen Villote alla Napoletana (von Perissone Cambio, Baldassare Donati u. a.), die Strombotti und Frottole, aber alle diese enthalten nur Anklänge ans Volkslied und konnten niemals seine Stelle vertreten. Was in Italien besonders gepflegt und ausgebildet wurde, war mehr das Kunstlied, das 3—6stimmige Chorlied weltlichen, meist erotischen Inhalts, das sogen. Madrigal, das im 16. Jahrhundert in Italien und England zu so hoher Blüte gelangte, einen einfacheren, leichteren, gefälligeren, dem Text mehr entsprechenden Contrapunkt bevorzugte und dadurch einerseits zur Ueberleitung zum einfacheren und ausdrucksvolleren Kirchenstil diente, andererseits infolge späterer Bearbeitung für eine Singstimme und Instrumente (z. B. für Gesang mit Laute schon 1536 durch Willaert) Vorgänger der begleiteten Monodie wurde. Das Madrigal war die Kammermusik

dieser Zeit. Die erste uns bekannte Madrigaliensammlung stammt aus dem Jahr 1533; 1558 gab der Niederländer Jachet Arcadelt den 1. Band seiner berühmten 5stimmigen Madrigale heraus. Als seine nächsten Nachfolger nennt H. Riemann: Jachet von Berchem, Giacques de Wert, Hubert Waelrant, Costanzo Festa (der erste italienische Madrigalist), Adrian Willaert, Claudio Merulo, Ciprian de Rore, Gesualdo di Venosa, Luca Marenzio, Orazio Vecchi, Orlando Lasso; in England ragen hervor Thomas Morley, Orlando Gibbons, John Dowland u. a.

Noch sei erwähnt, daß man schon frühe, außer der Instrumentaltanzmusik mit Geige, Schalmei, Sackpfeife und Doppelflöte zum Tanz der Ritter und Damen und der Jongleurs, auch Tanzlieder kannte, Reihentänze (Carols, Rondet de Carols oder Rondeau, „umme gende tentz“) und Hüfttänze (Espringale oder Espringerie, „springende tentz“), auch die Ballade (urspr. Ballet „cent quatre vingt huit balletes ou ballades“ von einem Trouveur am Ende des 13. Jahrhunderts) war ursprünglich ein Tanzlied. U. a. hat uns Guillaume Machaud Tanzlieder hinterlassen. Die weitere Geschichte des Tanzes als der Wurzel aller späteren Instrumentalformen (Suite, Partita, Sonata ꝛc.) gehört der nächsten Periode an.

Eine Mittelstellung zwischen dem weltlichen Volkslied und dem Kirchenlied nehmen die Gesänge der geistlichen Schauspiele ein, auf die wir nun einen kurzen Blick werfen wollen.

---

§ 20. Die mittelalterlichen Mysterien und das geistliche Volkslied.

Der christlich liturgische Gottesdienst, zumal die feierliche Messe, trugen genug dramatische Elemente in sich, ja die letztere war an sich ein religiöses Schauspiel eigener Art. Ambros (Grenzen der Musik und Poesie S. 82) sagt über sie geradezu: „Das große Gesamtkunstwerk, diesen mächtigen zusammenklingenden Accord, in welchem die einzelnen Künste die Töne bilden, braucht man nicht erst mit Rich. Wagner als „Kunstwerk der Zukunft" zu bezeichnen, wenn man es nicht mit Wagner im Theater, sondern wenn man es in der Kirche sucht. Die katholische Kirche besitzt in der feierlich heiligen Pracht ihres Gottesdienstes dieses Gesamtkunstwerk seit Jahrhunderten ... die Messe, die in ihrer dramatischen Entwickelung selbst ein hohes Gedicht ist." Es ist daher nicht zu verwundern, wenn im Laufe des Mittelalters der eine und andere Teil noch mehr dramatisches Gepräge erhielt, wenn außer den streng liturgischen noch andere außerhalb liegende Elemente herangezogen wurden, wenn dem Volke eine intimere Beteiligung eingeräumt, wenn eigene religiöse oder geistliche Schauspiele nicht nur in der lateinischen, sondern auch in der Volkssprache herausgebildet wurden, die sogen. mittelalterlichen Mysterien, die Anfänge unserer dramatischen Kunst.

Schon in sehr früher Zeit findet sich der Vortrag der Leidensgeschichte Jesu in der Art, daß die Worte Christi durch den Vortragenden besonders hervorgehoben wurden. Später wurden dann die darin sprechenden Personen wirklich auch durch verschiedene Kleriker

und das Volk (die Turba) durch den Chor dargestellt, wie heute noch die „Passion" in der katholischen Kirche da und dort in der Karwoche gesungen wird (später wurde die „Passion" von vielen Meistern, so schon von Hobrecht, mehrstimmig lateinisch und deutsch bearbeitet). Aehnlich wurde es an Ostern in den Auferstehungs- und Osterspielen gehalten. Diese kirchlichen Darstellungen erfuhren immer weitere Ausdehnung, an Stelle der lateinischen trat die Volkssprache, es wurden Begebenheiten aus dem Alten und Neuen Testament wie aus der Heiligenlegende dargestellt, über Italien, England, Spanien, namentlich aber Frankreich und Deutschland breiteten sich diese beim Volke sehr beliebt gewordenen Schauspiele aus, das Volk bekam immer größeren Einfluß, aus den geistlichen wurden mehr eigentliche Volksschauspiele und Volksbelustigungen, die oft mehrere Tage in Anspruch nahmen und 100 und mehr Darsteller erforderten; die Kirche genügte nicht mehr, man zog auf die Straßen, Märkte und Kirchhöfe, die Passionsschauspiele, die Auferstehungs- und Osterspiele und die „Marienklagen" verloren immer mehr ihren religiösen Charakter und ihre kirchliche Bestimmung, Posse und Narrheiten aller Art fanden Eingang und nahmen überhand, es entstanden im 14. und 15. Jahrhundert eigentliche Narren-, Fastnachts- und Kirchmeßspiele und die Eselsfeste mit den ausgelassensten Narrheiten, die sich trotz kirchlicher Einsprache lange erhielten.

Zur Aufführung der geistlichen Schauspiele entstanden eigene Gesellschaften, wie die Confrèrie

de la passion (später de la Bazoche mit ihren „Moralitäten", und die enfans sans soucis) und die Compagnia del Gonfalone, während in Deutschland Meistersinger, Bürger, fahrende Musikanten, Jongleurs, Schüler und Chorknaben sich der Spiele annahmen.

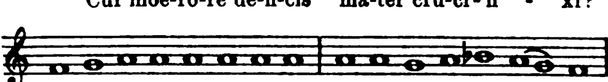
Des namentlich im 16. Jahrhundert blühenden lateinisch-deutschen Schuldramas, sowie der einst mit großem scenischen Apparat aufgeführten Jesuitenspiele (Jesuitenkomödie, Klosterdrama), die schon wie Rich. Wagner „eine Vereinigung aller Künste im Rahmen des Dramas" anstrebten, sei hier wenigstens Erwähnung gethan. Das geistliche Volksschauspiel dauerte bis ins 17. Jahrhundert. Bis heute hat sich nur ein bemerkenswerter Rest desselben erhalten im Oberammergauer Passionsspiel, dessen nicht ganz entsprechende Musik übrigens aus dem 19. Jahrhundert stammt. — In den Spielen des 12. und 13. Jahrhunderts hatte der Gesang eine große Bedeutung, er schloß sich im Anfang naturgemäß eng an die Gregorianische Recitationsweise an, bei den Osterspielen wurde z. B. auch die kirchliche Sequenz „victimae paschali laudes" und das „Te Deum laudamus" abgesungen, in den sogen. „Marien- und Magdalenenklagen" tritt zu dem recitativen und psalmodischen ein pathetisch klagendes Element (vgl. M. E. Nro. 43). Je dramatischer die Spiele wurden und je mehr Scherz und Posse dabei überhand nahm, desto populärer wurde auch die Musik, sie streifte in manchen Gesängen an die Gassenhauer- und Bänkelsängerweisen, während in den früheren auch in den lateinischen Spielen das Volk

Nro. 43.
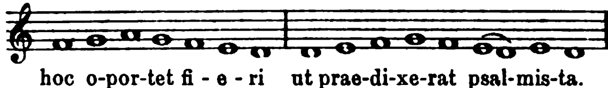
„Magdalenenklage" aus einem Friauler Processionale des 14. Jahrh. (Ambros, II. S. 304).

Ambae Mariae.

Cur moe-ro-re de-fi-cis ma-ter cru-ci-fi - xi?



cur do-lo-re consumeris dulcis so-ror no - stra?
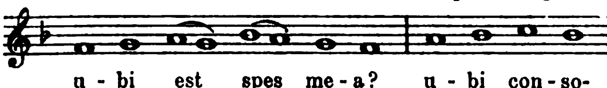


hoc o-por-tet fi - e - ri ut prae-di-xe-rat psal-mis-ta.

Magdalena. hic vertat se ad homines brachiis extensis,
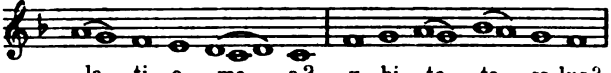
O fra - tres et so - ro - res

hic percutit pectus,



u - bi est spes me - a? u - bi con-so-

hic manus elevet,



la - ti - o _ me- a? u - bi to - ta sa-lus?

hic inclinato capite sternat se ad pedes Christi.

o ma - gi - ster mi!
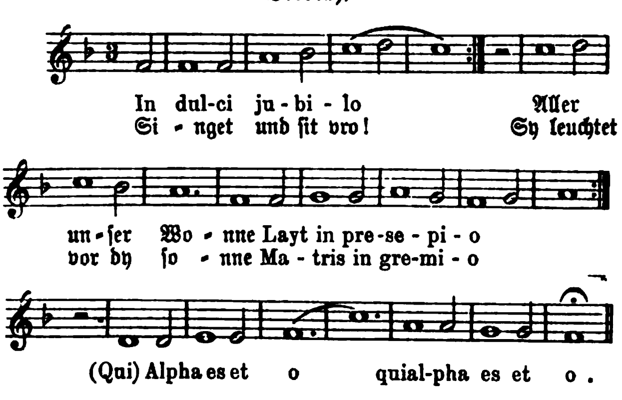
immer wieder, namentlich am Anfang und Schluß, durch edle geistliche Volkslieder wie „Christ ist erstanden“, „Nu bitten wir den hl. Geist“ u. a. sich beteiligte. Dies führt uns von selbst auf die Besprechung des geistlichen Volks- und Kirchenlieds in dieser Zeit.

Die geistlichen Lieder, die in unserer Periode gedichtet und gesungen wurden, berechnen sich wohl nach Tausenden. Schon ums Jahr 1148 schreibt der Reichensbergerpropst Gerho in seiner Psalmerklärung: „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache, am meisten ist dies unter den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohltönenden Liedern geeignet ist.“ Außer den oben genannten standen schon im 11. und 12. Jahrhundert in praktischem Gebrauch: „Ju in die erde leite Aaron eine gerte“, „er ist gewaltik unde stark, der zu wihenacht geboren wart“, „Krist sich ze marterene gap“, „in Gottes Namen faren wir“, „Christ fuor gen Himmele“, „ein Kindelein so lobelich“ u. m. a. Neben den freigedichteten Kirchenliedern finden wir namentlich auch viele Uebersetzungen lateinischer Kirchenlieder, Umdichtungen lateinischer Psalmen, Hymnen und Antiphonen. Das Kyrie eleison, das bekanntlich sehr früh vom Volke mit vielen Wiederholungen gesungen wurde, findet sich seit dem 12. Jahrhundert vielfach refrainartig am Schluß von Liedversen oder -strophen, weshalb man vom 13. Jahrhundert an die Kirchenlieder auch Leisen, Kirleise, Kirleis nannte. Neben den Liedern der Geißler (z. B. „Nu ist die Betevahrt also her“) bringt uns das 14. Jahrhun-

dert auch die halb lateinischen halb deutschen geistlichen Lieder, wie „In dulci jubilo nun singet und seid froh" (M. E. Nro. 44), das in Text und Melodie voll Innigkeit und Lieblichkeit den milden Glanz der Weihnachtsfreude widerstrahlt. Auch das herrliche Osterlied „Dû lenze guot, des jâres tiurste quarte" stammt aus diesem Jahrhundert der Blüte des weltlichen

Nro. 44.

Kirchenlied: „In dulci jubilo" (nach Hoffmann, Böhme und Dreves).



wie geistlichen Volksgesangs. Ungemein reich an geistlichen Liedern war sodann das 15. und vollends das 16. Jahrhundert. Erwähnt sei, daß man den geistlichen Liedern auch Weisen von weltlichen zu Grunde legte, was man etwa mit den Worten andeutete „im Ton" oder „in der Weise", z. B. „im Hildebrantton" oder „der Kukuk hat totgefallen" u. ä.

Von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an haben wir endlich Sammlungen deutscher Kirchenlieder und Gesangbücher, und sind aus der Zeit von 1470—1518 mehr als dreißig kirchliche Liedersammlungen und Gesangbücher in deutscher Sprache bekannt geworden, worunter z. B. das der Klara Hätzlerin zu Augsburg 1471 mit 14 geistlichen Liedern von Johann von Salzburg, Muskatblüt u. a. [Meister zählt bis zum Jahre 1824 bereits 38 Sammlungen und Einzeldrucke von Kirchenliedern als Anhang zu Gebetbüchern, Agenden u. a.] Das älteste evangelische Gesangbuch mit Musiknoten stammt aus dem Jahre 1524 (8 Lieder mit 4 Melodien), während das älteste, wenigstens bis jetzt bekannt gewordene, katholische Gesangbuch mit Musiknoten dem Jahre 1537 angehört („Ein New Gesangbüchlein von M. Vehe").

Daß das deutsche Kirchenlied durch die Thätigkeit Luthers einen gewaltigen Aufschwung nahm (wobei natürlich der neu erfundene Notendruck sehr zu statten kam), liegt nicht nur an der stärkeren Heranziehung desselben zum liturgischen Gottesdienst durch ihn (im 14. und 15. Jahrhundert findet es sich beim liturgischen Gottesdienst nur in Verbindung mit den lateinischen Sequenzen und der Predigt), sondern auch an seiner Person; „musicam hab ich allzeit lieb gehabt", sagt er selbst und schätzt diese Kunst nach der Theologie am höchsten, weil sie allein Ruhe und Freude des Herzens gewähren könne wie die Theologie, weshalb er auch die Jugend stets zu dieser Kunst gewöhnt wissen wollte, „denn sie macht feine, geschickte

Leute, Man muß musicam von Nothwegen in den Schulen erhalten, und ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an!" Seine Thätigkeit auf diesem Gebiet zu würdigen, fällt nicht mehr in unsere Aufgabe, nur das sei noch angeführt, daß er an den alten deutschen und lateinischen Kirchenliedern große Freude hatte und voll Lobes für dieselben war; er sagt einmal: „Daher sind die feinen schönen Gesänge, lateinisch und deutsch, von den alten Christen gemacht worden, als da wir singen „Christ ist erstanden von der marter alle" zc. Im Papsttum hat man feine Lieder gesungen: „der die Hölle zerbrach", item „Christ ist erstanden", das ist vom Herzen wohl gesungen. Zu Weihnacht hat man gesungen: „Ein Kindelein so löbelich", zu Pfingsten hat man gesungen: „Nun bitten wir den hl. Geist". In der Messe hat man gesungen das gute Lied: „Gott sei gelobet und gebenedeiet". In der Vorrede zu seinen „Begrebnisgesengen" vom Jahre 1542 sagt er: „Zudem haben wir auch zum guten Exempel, die schönen Musica oder Gesenge so im Babstumb, in Vigilien, Seelenmessen und begrebnisen gebraucht sind, genommen, der etliche in dis büchlein drucken lassen, und wollen mit der Zeit derselben mehr nennen."

Wie die weltlichen Volkslieder (vgl. Locheimer Liederbuch) wurden von den Meistern des Contrapunkts später auch die geistlichen künstlich mehrstimmig bearbeitet. Beim einstimmigen Gesang in der Kirche aber wirkte die Orgel mit, der wir noch einige Worte widmen müssen.

§21. Die Orgel und das Orgelspiel. Die Anfänge des Klaviers*).

So lange die Orgeln noch so schwerfällig waren, wie im Anfang, wo z. B. eine Orgel von Winchester um 950 erwähnt wird mit 10 Tasten, 400 Pfeifen, 26 Blasbälgen, die von 70 Calcanten und zwei Organisten bedient werden mußte, konnte an eine größere Verbreitung und Verwendung in der Kirche nicht gedacht werden. Wenn auch nicht alle so beschaffen waren und nachweislich schon im 9. und 10. Jahrhundert namentlich in Deutschland manche Fortschritte im Orgelbau zu beachten sind, so bringt uns doch erst das 14. und 15. Jahrhundert größere Vollkommenheit, und aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind z. B. in Wien, Erfurt, Braunschweig, Straßburg, Salzburg, Bamberg, Nürnberg noch Orgelwerke vorhanden, die noch heute unsere Bewunderung verdienen. Der Gebrauch des Pedals (ob schon von Ludwig de Baelbeke in Brabant, † 1312, erfunden?) ist in Deutschland schon 1418 urkundlich nachweisbar, also lange bevor es von Bernhard dem Deutschen 1470 in Venedig eingeführt wurde. Von da an erhielten allmählich alle Kirchen (nur Lyon und die Sixtinische Kapelle machen eine Ausnahme) eigene Orgeln, als passendstes Instrument speciell für Begleitung des Gesangs.

Diese Begleitung war nun anfangs, wie schon erwähnt, eine sehr armselige und schwerfällige, das Quintieren und Discantieren löste die einstimmige Begleitung ab und erhielt sich lange Zeit. Erst im 15. Jahrhundert versuchte man polyphone Gesangsstücke selbständig auf der Orgel vorzu-

*) Vgl. A. G. Ritter, zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884 und H. Riemann, Musiklexikon, Leipzig 1900, s. h. v.

tragen, und daraus entwickelte sich allmählich das eigentliche selbständige Orgelspiel, das den Gesang einzuleiten, zu begleiten und durch Postludien abzuschließen hatte, es entstanden die Ricercari, Toccaten, Intonazioni, Phantasien und Fugen. Aehnlich den Lautenisten hatten die Organisten noch bis ins 18. Jahrhundert eine eigene Tabulatur, und zwar bediente man sich bei der deutschen Orgeltabulatur übereinandergesetzter Buchstaben ohne Linien, in der italienischen der Ziffern (daraus später der bezifferte Generalbaß).

Der Dom St. Marco in Venedig führt die Reihe seiner Organisten bis auf 1318 zurück, darunter finden sich glänzende Namen wie Jachet Fiammingo, Claudio Merulo (Schöpfer des italienischen Toccatenstils), Andrea und Giovanni Gabrieli, von denen uns Kompositionen überliefert sind. Aus Florenz werden Francesco Cieco, Antonio dell' Organo und Squarcialupo im 14. und 15. Jahrhundert rühmend genannt, außerdem Francesco Landino (c. 1325 bis 1390) und Paolo Turrettini (1472 Organist in Lucca, beide gleich Paumann und Schlick blind geboren); alle überragte der Organist von St. Peter in Rom am Ende des 16. Jahrhunderts, Girolamo Frescobaldi.

In Deutschland ist Konrad Paumann aus Nürnberg († 1473 zu München) mit seinem „Fundamentum organisandi" der Vater des Orgelspiels. Weiter sind zu nennen: Paul Hofhaimer (1459—1537), sein Schüler Joh. Buchner (1483 — c. 1540, war Organist in Konstanz, sein „Fundamentbuch" gehört mit dem „Buxheimer Orgelbuch" zu den ältesten Orgel=

kompositionssammlungen), die Organistenfamilie Koch aus Zwickau, Arnold Schlick der Aeltere (gab 1511 den „Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stiften und Kirchen, so Orgel halten oder machen lassen hochnützlich“, und 1512 eine Liedersammlung für Orgel und Laute in Tabulatur heraus), Hermann Fink 1527—1558, Wolf Heinz (1530 Organist in Halle), Bernhard Schmid in Straßburg (Tabulaturbuch 1577), Jacob Paix in Lauingen (Tabulaturbuch 1583), Gregorius Meyer (1530 Organist in Solothurn), Samuel Scheidt in Halle, der aber mit H. Schein, Gr. Aichinger und Chr. Erbach erst Anfangs des 17. Jahrhunderts blühte.

Von englischen Virginal- und Orgelspielern seien genannt: Abt Digon († 1509), Rob. Fairfax (geb. 1460), im 16. Jahrhundert Merbecke, Tye, White, Th. Tallis, Morley, John Bull und W. Byrd. Auf Grund von neuestens für die „Plain song and Mediaeval Music Society“ herausgegebenen englischen Dokumenten kam Dr. J. Wolf in Berlin zu folgenden Ergebnissen: „England hat im Anfang des 14. Jahrhunderts bereits eine der Tabulatur Paumanns (bisher als die älteste angenommen) entsprechende ausgebildete Orgelnotation besessen und hat sich beim Orgelspiel sowohl rein instrumentaler Kompositionen als auch Intabulaturen mehrstimmiger Gesänge bedient. Seine Kunst steht unter dem Einfluß der Franzosen.“

Nach den Beispielen, die uns diese Organisten in ihren Tabulaturen hinterlassen haben, können wir nicht daran zweifeln, daß unter ihnen schon namhafte Vir-

tuosen waren, die der höchsten Blüte und Kunst des Orgelspiels, das in die folgende Periode fällt, bedeutend vorgearbeitet haben.

Was endlich die Anfänge des Klaviers, die in diese Zeit fallen, anlangt, so mag das schon erwähnte Monochord die Anregung zu seiner Erfindung gegeben haben. Hatte letzteres ursprünglich nur eine Saite, so bekam es später (ähnlich dem alten schon von Aristides Quintilianus erwähnten Helikon) deren vier, statt eines beweglichen Stegs brachte man mehrere an in der Weise, daß sie mittels Niederdrucks einer Taste (den Orgeltasten nachgebildet, vgl. das Organistrum) bestimmte Töne (ursprünglich claves Schlüssel genannt, woher der Name dann auf die Tasten übertragen wurde) abgrenzten; weil also die Saiten (chordae) hier mittels der claves angeschlagen wurden, nannte man das Instrument Clavichord. Das Clavichord hatte viereckige Form und wurde wie ein Kasten auf den Tisch gestellt, die hölzernen Stege zur Teilung der Saite wurden später durch sogen. Tangenten (Metallzungen) ersetzt. Eine dreieckige Form und für jede Taste eine besondere Saite hatte das Clavicimbal. Ein monochordähnliches, aber saitenreicheres orientalisches Instrument, das Psalter, mag ihm zum Vorbild gedient haben, wie auch das altitalienische Istromento di porco („zu Teutsch, sagt Praetorius, ein Saw- oder Schweinekopff") zu 20—30 Saiten und Claven, bei denen die Saiten auch durch eine Tastenmechanik mittels anschlagender schmaler Tangenten von Messingblech oder Federkiele in Schwingung versetzt wurden. Uebrigens weist der Name Clavicimbal eigentlich

darauf hin, daß man das neue Instrument für ein Cymbal (Hackbrett) mit Tasten (claves, Klaviatur) hielt. Als eigentliche Heimat des Clavichords und Clavicimbalums erscheint Italien und England, woher wohl auch die fremden Bezeichnungen in den Beschreibungen des Sebastian Virdung (aus Amberg, Organist zu Basel, schrieb [1511] wie sein geistlicher Standesgenosse Jacob Conrad aus Zabern [in Mainz 1474] über Kirchengesang und andere musikalische Disciplinen, seine „Musica“ namentlich für die Geschichte der Instrumente wichtig) und Mich. Praetorius, wie: Clavicordium, Clavicymbalum, Claviziterium, Virginal, Spinetta. Gerade in Italien scheinen auch schon frühzeitig (Lorenzo Gusnaschi und Canonicus Paul Belisonius von Pavia Anfang des 16. Jahrhunderts) gute Clavichorde verfertigt worden zu sein.

Wenn wir nun mit Rückkehr zur vokalen Polyphonie den Faden wieder anknüpfen, so bleibt uns nur noch übrig, die bedeutenden Erfolge zu betrachten, welche speciell die Italiener hier zu verzeichnen haben, indem wir namentlich ihnen einen idealen Kirchenmusikstil, den sogen. Palestrinastil, verdanken.

§ 22. Die edelste Blüte des Contrapunkts. Die italienischen Schulen. Deutsche Meister. Palestrina und Orlando.

Es entspricht nicht unserer Aufgabe, hier noch das ganze 16. Jahrhundert mit seinem vollen musikalischen Inhalt zu würdigen. Es regt sich zwar mit dem Anfange dieses Jahrhunderts die musikalische Renaissance nicht mit der Macht wie in den übrigen

Künsten, welche der Musik nahezu ein Jahrhundert vorausgeeilt sind, aber es zeigen sich immerhin deutliche Spuren der beginnenden neueren Zeit. Nicht nur auf dem religiösen, auch auf dem künstlerischen und musikalischen Gebiet bahnt sich allenthalben mit aller Energie eine Revolution und Reformation, ein allgemeiner Umschwung an. Diese Vorboten einer musikalischen Renaissance, welche schon die neue Zeit einleiten, mögen hier immerhin kurze Erwähnung finden, und die Hauptmeister der venetianischen, deutschen und römischen Schule, zumal die beiden Musikfürsten Palestrina und Orlando, die doch in der Hauptsache noch auf den Schultern des Mittelalters und der bisherigen musikalischen Entwickelung stehen, mögen den natürlichen Abschluß unserer Periode bilden.

Vor allem ist hier die allmählich sich vollziehende Herausschälung unserer heutigen dur- und moll-Tonart aus den noch im ganzen Mittelalter auch in der mehrstimmigen Musik geltenden alten Kirchentonarten (vgl. das Dodekachordon Glareans) speciell aus der äolischen und jonischen (auf a und c, 9.—12. Kirchentonart mit den Plagalen) zu beachten.

Die Volkslieder, ja schon die Melodien der Troubadours, zeigen dieses Streben nach Beschränkung der Tonarten, das dann auf den mehrstimmigen Satz überging. Das ist als Fortschritt, nicht als Rückschritt zu bezeichnen. Durch die weise Beschränkung der Tonarten auf dur und moll war eine viel klarere, einheitlichere Operation, eine viel ausgesprochenere, übersichtlichere Tonalität zu erzielen, ohne daß man deshalb weder in der Melodie noch in der Harmonie des eigen-

tümlichen Eindrucks und Reizes der alten Tonreihen und streng diatonischen Tonkombinationen zu entbehren brauchte, wie man denn auch letztere oft genug in der modernen Musik mitten in und gemeinsam mit unseren dur- und moll-Tonarten und -Harmonien angewandt findet.

Damit zusammenhängend finden wir die mehr und mehr sich einbürgernde Chromatik. Während wir im Bisherigen wiederholt zurückhaltenden Versuchen begegnet sind, wagt sie sich jetzt entschiedener hervor. Eine Rolle spielt hiebei die Venetianerschule, welche von dem Niederländer Adrian Willaert (1527 Kapellmeister von St. Marco in Venedig) gegründet wurde (Ambros behandelt etwa 70 Meister und Organisten dieser Schule). St. Marco hatte schon Ende des 15. Jahrhunderts einen zahlreichen Sängerchor mit zwei Organisten für die beiden großen einander gegenüberliegenden Orgeln, welch letztere für Willaert der Anlaß gewesen sein mögen, als erster doppelchörige Kompositionen zu verfassen und herauszugeben. (Es sei hier bemerkt, daß die einchörigen Kompositionen gewöhnlich 4-, erst allmählich auch 5-, 6- und 8stimmig gesetzt wurden.) Unter seinen Schülern und Nachfolgern sind rühmend hervorzuheben Cypriano de Rore (1563—1565 Kapellmeister) mit seinen chromatischen Madrigalen (fast alle Venetianer schrieben Madrigale, Messen, Motetten und Orgelsachen), die beiden genialen Meister Andrea und Giovanni Gabrieli, und endlich Gioseffo Zarlino, C. de Rores Nachfolger als Kapellmeister von St. Marco 1565—1590, während welcher Zeit die beiden Domorgeln von keinen Ge-

ringeren als Claudio Merulo und den beiden ebengenannten Gabrieli gespielt wurden. Zarlino war als Lehrer des Contrapunkts überaus angesehen und geschätzt, er hebt namentlich das Wesen der Harmonie in seiner Dualität (dur- und moll-Accord) klar heraus; klarer als seine Vorgänger, sagt Hugo Riemann, hat er die Lehre des Contrapunkts in einem wohlgeordneten System dargestellt, und inauguriert somit zugleich das neue Zeitalter, das der harmonischen Musik.

Gerade die harmonische Musik scheinen auch die deutschen Meister, die damals wie Hans Leo Haßler, Heinrich Schütz u. a. nach Venedig pilgerten, von dort mitgebracht und vor allem am deutschen Kirchenlied verwendet zu haben, indem sie den früher im Tenor also in einer Mittelstimme stehenden Cantus firmus in die Oberstimme setzten und so der Hauptmelodie, dem Sopran, die darunter liegenden Stimmen immer mehr unterordneten, was am entscheidensten geschah, wenn diese begleitenden Stimmen ziemlich gleichmäßig mit der Oberstimme in einer gleichzeitigen Harmonie weiterschritten (Homophonie im Gegensatz zur Polyphonie, bei der jede Stimme ihre selbständigen contrapunktischen Wege ging, ohne sich den anderen unterzuordnen). Die mehrstimmige Bearbeitung des protestantischen Kirchenlieds drängte auf dieses Verfahren hin, weshalb es schon Luthers musikalische Freunde und Gehilfen wie Ludwig Senfl und Joh. Walther, wie auch später Johannes Eccard, Seth Calvisius, Hieronymus und Michael Praetorius und Luc. Osiander eifrig pflegten.

Als bemerkenswerte aus der Venetianischen Schule

stammende deutsche Tonsetzer erwähnen wir: ihren glänzendsten Repräsentanten Hans Leo Haßler aus

Nürnberg († 1612), den großen Schüler Andrea Gabrielis, er ist bekannt durch seine gemütlichen deutschen Lieder, von denen das 5stimmige „Mein Gmüt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart" sich später mit dem Text „Herzlich thut mich verlangen nach einem sel'gen End" findet und heute noch fortlebt in unserem „O Haupt voll Blut und Wunden" (ein interessantes Beispiel zur Frage über den Inhalt der Musik!). Mit starker Ueberschätzung ist der Krainer Jacob Händl oder Handl (Gallus † 1591 zu Prag) schon als der „deutsche Palestrina" bezeichnet worden (ähnlich wie in England William Bird, 1538—1623), seine mehr homophone, accordmäßige Haltung der Harmonie zeigt sich schön z. B. in der Motette „Ecce quomodo moritur justus". Der Augsburger Kantor Adam Gumpeltsheimer (geb. 1560) ist mit Handl geistig verwandt und lieferte herrliche Arbeiten im venetianischen Stil. Ein nicht weniger edles Talent dieser Zeit ist der um 1565 zu Augsburg geborene, in Fuggerschen Diensten stehende Kapellmeister Gregor Aichinger. Noch mehr gehören die in eigentümlichem gleichmäßigem Rhythmus (einer Art Tanzrhythmus) komponierten Stücke des Kapellmeisters am fürstlichen Hof zu Anspach in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Jacob Meiland, einer neuen Richtung an.

War in den genannten Versuchen schon ein bedeutsamer Schritt zur Einfachheit in der musikalischen Bearbeitung gethan, so möge auch der im Anschluß an die humanistischen Bestrebungen der Zeit ge-

machte Versuch, nach dem poetischen Silbenmaße streng gemessene Musik zu schreiben, nicht unerwähnt bleiben. Der Humanist Conrad Celtes mit seiner gelehrten Sodalität gab den Anstoß; Gedichte von ihm wie von Horaz, Ovid, Martial, Catull, Vergil, Properz wurden mit genauer Beachtung des Metrums in Musik gesetzt in den „Melopoiae sive harmoniae ꝛc." des Petrus Tritonius (eines Schülers von Celtes, die Melopoiae erschienen 1507 bei Erhard Oeglin aus Reutlingen, Buchdrucker in Augsburg, und sind zugleich der erste deutsche Druck mit Notentypen), sodann von Paul Hofheimer, Ludwig Senfl u. a. In Italien erschienen ähnliche Kompositionen in den bei Petrucci gedruckten Frottole (im 1. und 4. Band z. B. „Integer vitae" von Horaz). In den Madrigalen finden sich häufig ähnliche im einfachsten gleichzeitigen Contrapunkt gehaltene Stellen.

Um endlich weiterhin die Bedeutung Italiens in dieser Zeit zu würdigen, so war ja Rom resp. die päpstliche Kapelle seit langem der Sammelpunkt aller bedeutender Sänger italienischer und fremder Nation, unter denen sich einige nicht unbedeutende Komponisten hervorthaten, wie Costanzo Festa (1517 Sänger der päpstlichen Kapelle), verschiedene Spanier, von denen Cristoforo Morales (unter Papst Paul III. 1534—1549) mit seinen Schülern (vor allen Tom. Ludovico da Vittoria, dem spanischen Palestrina, 1540—1608) hervorragt, französisch-niederländische Meister wie Jacob Arcadelt, Leonard und Antonio Barré, der Florentiner Giovanni Animuccia († 1571, Palestrinas Vorgänger als Kapellmeister an der Peters-

kirche, schrieb zwei Bücher „Laudi“, geistliche Musik für die religiösen Uebungen des von Filippo Neri 1564 gestifteten „Oratoriums“, einer Kommunität von jungen Leuten) und endlich Claude Goudimel (geb. um 1505 zu Besançon, † 1572), der als der Lehrer von Animuccia, Palestrina und den beiden Nanini bezeichnet wird, während nach den Forschungen Haberls jedenfalls ein Niederländer (von späteren Schriftstellern Gaudio Mell genannt) der Lehrmeister Palestrinas war.

Unter all den vielen genannten Meistern nun, die in Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien, den Niederlanden und England thätig waren, sind nicht wenige, die als tüchtige Vorarbeiter der größten Meister der Polyphonie, Palestrinas und Orlandos, gelten dürfen; unter ihren Kompositionen finden sich nicht wenige, die diesen größten Meistern alle Ehre machen würden und ebenso gut von ihnen stammen könnten, Kompositionen, die sich endlich den absurden contrapunktischen Künsteleien abhold zeigten, die eine edle Einfachheit verkörperten, die einen möglichst tiefen und conformen Ausdruck des Textes begünstigten, und so jenen polyphonen Idealstil anbahnten, mit dem Palestrina und Orlando ihre Triumphe feierten.

Mit all dem, was wir im Bisherigen angeführt, soll am Ruhme der beiden Großmeister nichts abgezogen, sondern nur erklärt werden, wie diese höchste Stufe, welche diese Meister erstiegen, wohl vorbereitet, wie der Wunderbau, den sie aufrichteten, wohl fundamentiert war. Und nun noch ein Wort über diese beiden Fürsten der Musik, Palestrina und Orlando.

Palestrina ist geboren 1526 in dem gleichnamigen Städtchen, dem alten Praeneste, und hieß daher Giovanni Pierluigi da Palestrina (Joannes Petroaloysius Praenestinus). 1544 war er schon in seiner Vaterstadt als Organist angestellt, 1551 als Kapellmeister an St. Peter zu Rom, 1554 vorübergehend als päpstlicher Kapellsänger, dann als Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran und später an S. Maria Maggiore, um endlich 1571 zum zweitenmale die Kapellmeisterstelle an St. Peter zu übernehmen, nachdem ihn schon 1565 Pius IV. zum Compositore della cappella pontificia ernannt hatte. Er starb am 2. Februar 1594, wie überliefert wird im Beisein des hl. Philippus Neri, für dessen Oratorium er wohl seine geistlichen Madrigale, die Vergini da Palestrina und das „hohe Lied" geschaffen. Sein Sarg trug die Inschrift: Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps. An ihn knüpft sich bekanntlich nicht nur der Ruhm eines Großmeisters, sondern geradezu des Retters der Kirchenmusik. Durch seine Missa Papae Marcelli soll er die Väter des Konzils von Trient so entzückt haben, daß diese das Dekret, alle Figuralmusik aus der Kirche zu verbannen und nur den Gregorianischen Choral für die Zukunft zuzulassen, zurückgenommen hätten. Das ist nun eine Anekdote. Ein derartiges Dekret ward auf dem Konzil nie angenommen, wenn sich auch einige Väter vor der 22. Sitzung gegen die Figuralmusik aussprachen. Dagegen verlangte allerdings eine nach dem Konzil 1564 zur Ausführung seiner Beschlüsse eingesetzte Kongregation unter den musikverständigen Kardinälen Vitellozzi und Karl Borromäus, daß bei der

polyphonen Musik das Textverständnis absolut verlangt und noch verschiedene Bedingungen erfüllt werden müßten, wenn anders an der bestehenden Kirchenmusik nichts geändert werden sollte. Hiebei nun wies man auf die in all diesen Beziehungen vollkommen entsprechenden meist homophon gehaltenen Improperien Palestrinas hin, die 1560 mit großem Beifall zur Aufführung gekommen waren, und letzterer wurde nun mit der Komposition einer den Forderungen der Kommission entsprechenden Messe beauftragt. Am 28. April 1565 wurden denn auch im Palaste des Kardinals Vitellozzi die drei von Palestrina zu diesem Zweck vorgelegten Messen in Gegenwart der Kongregationsmitglieder von sämtlichen päpstlichen Sängern vorgetragen und fanden den allgemeinen Beifall. Die dritte davon, die 6stimmige Missa Papae Marcelli (sie war längst vorher komponiert und erst später zu Ehren des Papstes Marcellus II., des früheren Kardinals Marcello Cervino, mit dem Palestrina befreundet war, so benannt) wurde am 19. Juni 1565 bei einem feierlichen Amt nochmals vorgetragen, und Pius IX. soll darüber geäußert haben: „Das sind die Harmonien des neuen hohen Liedes, welche einst der Apostel Johannes im jubelnden Jerusalem gehört hat, von welchem nun ein anderer Johannes im streitenden Jerusalem einen Vorgeschmack giebt.“ Palestrina beherrschte natürlich die Form vollkommen, sie mußte seinen Ideen sich absolut unterordnen, er war in der Technik wohl jedem vorangegangenen Meister gewachsen, das eben befähigte ihn, sich zur vollen, freien Schönheit der Form wie der Idee zu erheben; man empfindet in seinen Werken

nichts von Mühe und Last der Arbeit, leicht wie ein Engel, mit voller Kraft und doch mit lieblichster Anmut, schwebt in ihnen sein Genius empor. Aufs wirkungsvollste versteht er die paar Menschenstimmen, mit denen er arbeitet, zu gruppieren; einem Wagnerschen Orchester ähnlich vereinigt er sie bald zu wuchtiger, gewaltiger, massiger Wirkung, bald schreiten sie in überirdischer Ruhe dahin, die lieblichsten und zartesten Saiten der Seele bewegend.

Palestrina kannte die Macht der Homophonie, des gleichzeitigen Auftretens und Zusammenwirkens der Stimmen, das beweisen seine Improperien, die seither jedjährlich am Karfreitag von der päpstlichen Kapelle zur Aufführung gebracht werden, das beweist der Anfang seines ganz einzig dastehenden doppelchörigen „Stabat mater“ (auch von Rich. Wagner mit genauen Vortragsbezeichnungen ediert) mit den drei unmittelbar aufeinanderfolgenden dur-Dreiklängen auf A, G und F; „nie ist der Schmerz und die Klage schöner verklärt und geheiligt worden, als in diesem ‚Stabat‘,“ sagt Ambros, „es sind rollende Thränen, aber in jeder Thräne spiegelt sich der Abglanz eines ewigen, seligen Himmels.“ Auch die **Missa Papae Marcelli** beweist diese Meisterschaft Palestrinas in der Verbindung von Polyphonie und Homophonie, in der Unterordnung der kühnsten contrapunktischen Kombinationen unter die Harmonie als Trägerin der Melodie. Dafür zeugt der gewaltige Eindruck, den diese Messe bei vorzüglicher Aufführung (z. B. durch den Domchor — mit Knabenchor — zu Regensburg) heute noch ausübt. Palestrina hat seine Kompositionen mit wenigen Aus-

nahmen über Motive des Gregorianischen Chorals geschrieben, wie er ja auch an der Neuausgabe der römischen Choralbücher (Medicaea) erwähnenswerten Anteil genommen hat. Ruhig, abgeklärt, leidenschaftslos und doch voll inneren und äußeren Lebens, in unerreichter Einfachheit und Erhabenheit ziehen diese Melodien und Harmonien an uns vorüber. „Palestrinas Werke," sagt Rich. Wagner, „sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich" und Proske schreibt in der Einleitung zur „Musica Divina": „Es findet sich im Laufe des 16. Jahrhunderts unter den größten Erscheinungen Italiens und des übrigen Europas keiner, dessen Genius so in alle Tiefen der Kunst und der Mysterien der Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unseres Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen."

Palestrina war überaus produktiv gewesen und zwar waren alle seine Kompositionen mit Ausnahme einiger weltlicher Madrigale kirchlichen oder doch geistlichen Charakters; Baini, sein erster aber nicht zuverlässiger Biograph, bereitete zum Drucke vor 9 Bände Motetten, 1 Band Hymnen, 1 Band Offertorien, 3 Bände Lamentationen, 2 Bände Magnificat, 1 Band Litaneien, 4 Bände Madrigale und 15 Bände Messen. Die Gesamtausgabe seiner Werke erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig unter der Redaktion des Direktors der Regensburger Kirchenmusikschule, Dr. Frz. X. Haberl, in 32 Bänden.

Als Schüler und Epigonen des größten und



nie übertroffenen Meisters der römischen Schule nennen wir Giovanni Maria und seinen Bruder Bernardino Nanini, Felice Anerio (bearbeitete die Missa Papae Marcelli 4stimmig) und Francesco Anerio, Paolo Agostino und Gregorio Allegri († 1562, berühmt durch sein 2chöriges „Miserere“).

Wenn wir von den Meisterwerken des 16. Jahrhunderts sprechen, so vergessen wir neben Palestrinas Missa Papae Marcelli gewiß nicht der ebenso einzig dastehenden sieben Bußpsalmen Orlandos. Gerade in Orlando di Lasso stellt sich auf ~~deutscher Seite~~ dem Italiener ein ebenbürtiger, congenialer Meister zur Seite, den man mit mehr Grund als Jacob Handl und William Bird mit Palestrina vergleicht und mit Recht den deutschen Palestrina nennt. Sein Geburtsjahr schwankt zwischen 1520 und 1532 (Haberl nimmt 1532 an); Lassus (Roland de Lattre) ist geborener Niederländer und stammt aus Mons im Hennegau. Er machte frühzeitig Reisen nach Mailand und Sicilien (mit Ferdinand von Gonzaga), nach Neapel und Rom, was auf seine künstlerische Richtung nicht ohne Einfluß blieb; nach einer weiteren Reise durch Frankreich und England und längerem Aufenthalt in Antwerpen wurde er 1557 von Herzog Albert V. von Bayern nach München an die dortige Hofkapelle berufen, an der er von 1562 bis zu seinem am 14. Juni 1594 erfolgten Tode oberster Kapellmeister war. Orlando war ein überaus produktiver Musiker, die Zahl seiner Werke wird auf über 2000 geschätzt, es sind Messen, Motetten, Hymnen, Psalmen, Magnificat, und namentlich auch eine große Zahl von

weltlichen Madrigalen, Wein- und Kneipliedern voll Laune und urkräftigen Humors, freilich mit oft seltsamen und derben Texten, aber mit vielfach knapper, gewagter und frappanter Harmonie. Angefügt sei hier noch, daß Orlando auch für die Jesuitendramen in München Kompositionen schrieb, und zweimal mit einer 5stimmigen Motette in dem musikalischen Wettstreit zu Evreux am Iton in der Normandie den ersten Preis errang (1575 und 1583; derartige musikalische Wettkämpfe und Musikfeste, an denen sich Komponisten, Sänger und Instrumentisten beteiligten, waren damals namentlich an den deutschen Schulen in Uebung). Von der durch Franz X. Haberl und Adolf Sandberger bei Breitkopf & Härtel besorgten Ausgabe seiner Werke sind bereits 10 Bände erschienen.

Orlando steht als vollendeter Techniker und genialer Meister ähnlich über seinen Vorgängern wie Palestrina, und wie dieser den Höhepunkt der römischen, bezeichnet jener den der niederländischen Schule. Er baut zwar auch auf dem Gregorianischen Choral auf, ist aber doch nicht eigentlich an ihm groß geworden, sondern das weltliche Lied, das Madrigal, die freie Komposition ist das Fundament, auf dem er steht und baut. Auch seine kirchlichen Werke, unter denen als größtes Meisterwerk die schon erwähnten sieben Bußpsalmen (ein herrlich mit Malereien ausgestattetes Pergamentmanuskript in Folio davon in der Kgl. Bayr. Hof- und Staatsbibliothek in München) hervorragen, lassen dies erkennen. Orlando ist im Gegensatz zu Palestrina viel subjektiver, leidenschaftlicher, dramatischer, und er eilt eigentlich mit diesen Zügen

seiner Zeit weit voraus. Wir lassen zum Schluß das Urteil Proskes über unseren Meister folgen, durch welches ihm gerade in letzterer Beziehung uneingeschränktes Lob zu teil wird: „Orlandus de Lassus ist ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besaß eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, daß er stets mit sicherer Hand erfaßte, was er für seine Tongebilde bedurfte. Vom Kontemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangsweisen fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Groß im Lyrischen und Epischen, würde er am größten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. In seinen Werken finden sich Züge episch dramatischer Kraft und Wahrheit, daß man sich vom Geiste eines Dante und Michelangelo angeweht fühlt. Groß in der Kirche und Welt, hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, daß es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag, und man das speciell Italische, Niederländische, Deutsche und Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte. Niemand war ihm hierin so ähnlich, als der große Händel, und wie in diesem der deutsche, italische und englische Genius des 18. Jahrhunderts, so war in Lassus die ganze Herrlichkeit der germanischen und romanischen Kunst seiner Zeit in einer großen Erscheinung vereinigt.“

Namen- und Sach-Register.

A.

E.

H.

L.

M.

P.

Q.

R.

S.

Sch.

St.

T.



U.

Verzeichnis der Abbildungen und Musikeinlagen.*)

*) Durch ein Versehen kamen bei einigen Musikeinlagen die Texte unter die Systeme statt zwischen dieselben zu stehen.

